

СУЧАСНІСТЬ

ЖОВТЕНЬ 1973 — Ч. 10 (154)

**М. НЕЧИТАЙЛО-АНДРІЄНКО:
НЕЗ'ЯСОВАНА СПРАВА**

**І. ВЕРЕС: ВІРШІ
З ІРОНІЧНИМ ПРИКУСОМ**

**М. ЦАРИННИК: ПЛАНЕТНЕ
ВИДИВО (О. ДОВЖЕНКО)**

**О. ТАРНАВСЬКИЙ: "ГАМЛЕТ"
НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ**

**М. ПРОКОП: УКРАЇНА,
ЇЇ СУСІДИ Й МЕНШОСТІ**

"SUČASNIST" — OKTOBER 1973
8 MUENCHEN 2, KARLSPLATZ 8/III

НОВІ КНИЖКИ ВИДАВНИЦТВА "СУЧАСНІСТЬ"

В Суспільно-політичній Бібліотеці "Сучасности" появилися

такі нові книжки:

Ч. 11 (30)

Іван Лисяк-Рудницький

МІЖ ІСТОРІЄЮ ТА ПОЛІТИКОЮ

Статті до історії і критики української суспільно-політичної думки

Ціна: 7.90 дол., або рівновартість в іншій валюті.



Ч. 12 (31)

Анатоль Камінський

ДИНАМІКА ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ

240 сторінок друку

Ціна: 4.90 дол., або рівновартість в іншій валюті.

Третя з черги — після "На новому етапі (1965) та "За сучасну концепцію української революції" (1970) — праця Анатолія Камінського, яка займається питаннями української визвольної революції під сучасну пору. Автор розглядає різні революційні й еволюційні компоненти визвольної боротьби на тлі загальної ситуації в СРСР. Особливу увагу присвячено російському питанню, марксистській революційній ідеології, організованим і підпільним формам боротьби, співвідношенню національного і соціального у визвольній програмі, синтезі революційних й еволюційних засобів у ставанні нації.

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО,
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ЖОВТЕНЬ 1973, Ч. 10 (154)
РІК ВИДАННЯ ТРИНАДЦЯТИЙ
МІЮНХЕН

Видає: Українське товариство закордонних студій «Сучасність»

Редакційна колегія: Вольфрам Бургардт, Богдан Кравців, Аркадія Оленська-Петришин, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Богдан Рубчак, Марта Скорупська, Олег С. Федішин.

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті і правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора і видавництва. Передруки крайових матеріалів дозволені за поданням джерела.

Резюме статей цього журналу друкуються і реєструються в таких північно-американських публікаціях: "Historical Abstracts", "America: History and Life".

Gemaess dem Gesetz ueber die Presse vom 3. 10. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemaess der Verordnung zur Durchfuehrung dieses Gesetzes vom 7. 2. 1950 wird mitgeteilt:

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft fuer Auslandsstudien «Sucasnist» e. V.
8 Muenchen 2
Karlsplatz 8/III (Telefon 59 46 67)
Bundesrepublik Deutschland

Geschaeftsfuehrer und fuer den Inhalt verantwortlich: I. Czornij

Druck: Gebruder Westenhuber
Muenchen 12, Heimeranplatz 4.

ПОВОРОТ ДОДОМУ

Юрій Тарнавський

ПОВОРОТ ДОДОМУ

Коли
Вандерніссе
вертається з праці,
на годиннику
п'ята п'ятнадцять
і стрілки
не ворухаться,
над головою
небо
з рожевої радирки,
три білі хмарки
підскакують,
як вагоники
підміської залізниці,
спішучи
в однім напрямку,
сонце сліпить
крізь круглу дірку,
витяту дуже рівно,
під деревом лежить
величезний
чорний м'яч
тіні,
трава,
як великий клин,
забита в ґрунт
в однім місці,
із димаря
хати,
отинкованої синьо,
з двома вікнами,

розташованими нерівно
в одній стіні,
весело
стирчить дим,
у ній
на Вандерніссе чекають
жінка
і двійко дітей —
хлопчик та дівчинка.

ПАРК

Парк, як клопоть зеленого одягу пані,
відтятий ножицями, що творять лиш трикутники або прямо-
кутники,
і який ще гармонізує з кольором її очей,
як кусок зеленого паперу,
призначеного тільки для арифметики,
на яким плюсами дерев, і мінусами води,
і знаками рівності своїх очей,
люди можуть лучити в рівняння
числа порожнечі свого життя.

БРИЛА СКЛА

На мої тридцять восьми уродини
один чоловік подарував мені
брилу фіолетового скла.
Я бачив його вперше.
"Чоловіче,"
спитав я,
"Навіщо ви мені її даєте?"
Він не відповів нічого,
тільки усміхнувся ніяково
і здвигнув плечима.

НЕЗ'ЯСОВАНА СПРАВА

Михайло Нечитайло-Андрієнко

У цій каварні, що міститься у глибині задньої залі, за одним столиком кожного вечора сидів той самий відвідувач. Коли ж траплялося, що цей столик не був вільний, відвідувач присідав недалеко і, звичайно не замовляючи собі горнятка кави, чекав, доки столик звільниться і він зможе сісти на своє місце. Він привик до свого місця, і можна було привикнути: уже кілька років, як він сидів там від восьмої-дев'ятої години вечора до другої години, коли каварню зачиняли. У неділі й свята, у час літніх вакацій — його завжди можна було бачити на своєму місці.

Випивши горня кави, яке гарсон приносив і ставив перед ним, не чекаючи замовлення, Домінгез добував з виношеної шкуряної течки нескладне креслярське приладдя і книжки, маленьку книжечку-таблицю логаритмів, яка за була відкрита й лежала на видному місці. Витягав з течки також і аркуш паперу з дбайливо накресленим колом, перетятим діаметром і радіусами, з примітками по боках, написаними дрібним, але чітким креслярським почерком. Видно було, що він знайомий був з креслярським ремеслом. Людина, гороскоп якої він укладав, буде задоволена пильно виконаною працею.

Коли ж Домінгез не укладав гороскопу, він заглиблювався в читання книжки — завжди такої, що стосувалася релігійних вірувань східних народів. Десь коло десятої години до його столика починали присідати інші відвідувачі, так що іноді доводилося присувати ще один столик. Збиралося чоловіка з десять, іноді й більше. Та хоч і яке велике було б товариство, завжди укладалося так, що центральною постаттю був Домінгез. Його чорна з сивиною, давно не стрижена борода, манера говорити спокійно й переконливо, ніколи не підвищуючи голосу, нарешті, вся його постава, яку можна було б назвати величною, немало цьому сприяли. Висловлювався Домінгез досить заплутано, складно, вдаючися до пишномовних зворотів і, як йому бракувало слів, для ясності вставляв кілька слів по-еспанськи. Часто

він брав одну з своїх книжок і, на швидку руч перегортаючи сторінки, знаходив потрібне місце — вислів котрогось із стародавніх мудреців. Хоч цитата не дуже пасувала до теми і мало що пояснювала. Але, здається, ледве, чи хто це помічав.

У товаристві часто траплялися — вони звичайно сиділи поруч з Домінгезом — двоє-троє молодих еспанців. Не володіючи французькою мовою, вони не брали участі в загальній розмові і лише подеколи перекидалися з ним кількома словами по-еспанськи.

— Це мої компатріоти, — пояснював Домінгез, — вони недавно у Франції, не знають мови, і їм, звичайно, доводиться важко. Я, розуміється, допомагаю їм порадами і вказівками. А головне — додаю їм певности й підбадьорюю їх. Я знав одного, що дійшов до стану повного морального занепаду. Стосуючи засоби впливу, встановлені йогами, я домігся повного відновлення його духових сил. Тепер він зник з мого овиду, але кажуть, що він працює, одружився і має дитину. Ні його дружини, ні дитини я ніколи не бачив, але ті, що бачили його, оповідають, що дитина разуче схожа на мене. Настільки значним виявився мій вплив на нього.

Траплялося, що до столика підходила одна з дівчат, що відвідували цю каварню, і знаком давала зрозуміти Домінгезові, що хоче поговорити з ним сам-на-сам. За сусіднім столиком вони довго про щось розмовляли. Посвячений у її таємні справи, Домінгез, очевидно, давав їй настанови й поради. Із зосередженим виглядом повертався він на своє місце і поринав у мовчанку. Ніхто не дозволяв собі поставити йому питання чи зробити зауваження. Він виконував роллю настройщика душ, і цю роллю визнавали йому беззастережно всі.

Траплялося, що до столика підходив молодий чоловік з дівчиною.

— Мсьє Домінгезе, усі знають, що ви, як ніхто, читаєте на руці і відгадуєте майбутнє. Чи не погодилися б ви подивитися на руку моєї нареченої? Я зможу вам віддячитися.

Стільці розсувалися, ті, що сиділи, поступалися місцем, дівчина сідала і сором'язливо простягала через стіл ліву руку. Усі змовкали. Домінгез довго й зосереджено вдивлявся в простягнену долоню.

— Надзвичайно, надзвичайно, — говорив він півголосно, ні до кого не звертаючися, ніби сам до себе. — Перетин цих ліній дивовижний. І саме тут криється таємниця вашої долі.

— Але що означає цей перетин? — обережно питає молодий чоловік.

— Висновки з того, що я бачив, проявляться в мені самі собою, проте лише через деякий час. Покищо можу сказати лише, що доля ваша буде незвичайна. Приходьте завтра дещо раніше, близько дев'ятої години, коли я буду сам. Я скажу вам усе, що мені відкрилося й відкриється. До завтра.

Жених і наречена неохоче відходили від столика. Їм уже тепер хотілося б почути, що вони будуть багаті й щасливі.

Крім астрології й хіромантії Домінгез виявляв свої здібності й в інших ділянках. Він майстерно грав у шахи. Кажали, що ще в Іспанії його допустили до участі у великих шахових змаганнях, але потім відсторонили нібито за недотримання встановлених правил. Іноді він витягав з своєї течки й показував портрет Ганді.

— Цей портрет я написав з свого вчителя, — говорив він.

Коли зібране товариство було невелике і здавалося йому відповідним, він тихо наспівував по-іспанськи різні арії з опер, він знав їх безліч і виявляв блискучу музичну пам'ять.

Одного вечора за столиком панувало велике пошвавлення. Аркуші паперу переходили з рук у руки, їх перерахували і, видимо, обговорювали. Потім стало відоме, що це був лист, якого Домінгез мав намір послати папі. У листі роблено співставлення християнської релігії з буддистською і стверджувано перевагу буддистської релігії.

Неможливо підігнати всіх осіб, що збиралися при столику Домінгеца, під якусь одну категорію. Тут сходилися люди різних національностей, різних фахів, різного віку, нічим між собою не зв'язані, що не мають між собою нічого спільного. Хібащо потребу десь і якось перебути вечір. Було кілька давніх сталих відвідувачів, але товариство завжди мінялося — одні зникали, інші з'являлися. До цього кафе тягнулися і тут сходилися на якийсь час нитки з усіх сторін світу. Тимчасово з'являвся грек, який мав намір відкрити десь у Бразилії керамічну майстерню й купував у Парижі потрібні матеріали; появлявся мистець з Австралії, який прямував до Лондону, де мав намір влаштувати виставку своїх гравюр; якось зайшов негр і розповів, що він незаконний син герцога і домагається відновлення у всіх належних йому правах.

Підходив до столика молодий чоловік, обличчя якого завжди нервово пересмикувалося. Він часто кудись виїжджав і підходив до столика лише на те, щоб з усіма попрощатися.

— Завтра від'їжджаю до Індії, — повідомляв він, — знову

там неспокійно, знову сутички з мусулманами. Ви читали? З поспіхом викликають мене, щоб відновити лад. Пригадали, що я можу ще бути комусь корисний.

І, прощаючись, він потискав усім руки, а за два-три дні приходив знову й повідомляв:

— Завтра виїжджаю до Женеви. Знайшов рукопис — невідомий роман Еміля Золя. Мене терміново викликає один великий швейцарський видавець.

Але вже давно ніхто не пробував розпитувати його чи заходити з ним у розмову.

Підходила на кілька хвилин італійка Ніта, лише для того, щоб викликати непотрібну суперечку. Говорила вона голосно, з притиском, з переконанням, надаючи таким робом найменшим дрібницям якоїсь значимости. Виразистий жест супроводив кожне речення. Закладена в її кріпко збудованому організмі енергія не могла тривало лишатися прихованою і готова була кожної миті перелитися через край. З найменшого приводу вона починала суперечку і вела її затято, навіть як співрозмовник всіяко цього уникав.

— Англійський митний уряд скасував свої дурні правила стосовно ввозу в Англію килимів, — повідомляла вона. — Ви читали? Ні? Дивно! Дивно, що мистці не цікавляться тим, що їх близько стосується. Досі англійський митний уряд прирівнював килими до взагалі всякого ґатунку вовняних виробів. Мито визначалося на вагу і було неймовірно високе. Згідно з новими правилами, килими розглядатимуться як твори мистецтва. Кожний килим окремо. Це буде багато вигідніше для тих, що висилають килими. Ви не знали?

— Ні.

— Незбагненно. Мистець мусить знати все, що стосується ділянки мистецтва. Мазюкати полотна — це ще не все. Треба цікавитися всім, що діється у вашій справі, всім, що вас стосується.

— Я килимів не продукую, до Англії висилати їх не маю наміру, і приписи англійського митного уряду мене зовсім не стосуються і ніскільки мене не цікавлять.

— Ні, ви зобов'язані це знати й цим цікавитися, якщо вважаєте себе мистцем. Це непростенне. Пробачити вам цього не можна, і я вам цього ніколи не пробачу! Ви чуєте, ніколи!

Тепер вона вже кричала, стукаючи кулаком по столу. Ті, що сиділи, з поспіхом відсували склянки й горнятка, бо ложечки вже полетіли на підлогу, одна недопита склянка перекинулася. Хтось

підводився, щоб відсунути столик і витерти хусточкою облите пивом убрання, усі відсувалися з стільцями. Ті, що сиділи поблизу, теж підводилися, щоб подивитися, чи не закінчиться все це цікавим скандалом.

Один лише Домінгез сидів непорушно, дивлячися кудись набік і зовсім не помічаючи Ніти. Але Ніта вже усміхалася і, вдивляючися в обличчя, ніби питала: "Ну що, може, неправду я кажу?" На неї не ображались, навіть, як вона кидала на співрозмовника лайливі слова. З усіма вона лишалася в добрих стосунках.

Траплялося, коли Домінгез був сам при столику і не читав чи працював коло укладання гороскопу. Зобачивши мене здалеку, він широко усміхався і з привітальним жестом показував на стілець, запрошуючи сісти.

— Здрастуйте, графе, — говорив він.

— Я не граф.

— Тоді князь?

— Теж ні.

Домінгез дивився недовіливо.

— А я певен що ви граф. Але розумію, якщо ви хочете це приховати, про що було б не до речі тут говорити. Коли під час окупації мене заарештували, німець, що допитував мене, сказав: "Ви можете зняти капелюха, коли я з вами говорю". — "Я належу, — відповів я, — до однієї з тих небагатьох еспанських родин, які мали привілей не знімати капелюха навіть перед королем Іспанії". Але тут не місце про це оповідати.

Одного вечора Домінгез сидів на своєму звичайному місці, заглиблений у читання якихось паперів, цілий стос яких лежав перед ним. Помітивши мене, він показав на стілець, запрошуюючи присісти до нього, і на папери, відразу ж почавши пояснювати:

— Мені доручили розібрати й довести до ладу родинний архів. Він належить родині еспанського походження. Предки їх переселилися до Франції ще на початку минулого століття, і їх нащадки давно стали французами. У теперішній родині еспанської мови вже не знають. Тепер раптом вони пригадали своє еспанське походження і поцікавилися дізнатися, скільки ще можна, про життя своїх дідів і прадідів. Багато паперів збереглося в їх родині з давніх часів. Архів переховується в мансардних кімнатах дому, який належить родині. Я там перебував уже кілька днів, оглядаючи папери. Ділові папери складені в скрині, я їх ще не оглядав, уся решта складена всуміш. Ніщо не викидалося — рахунки з крамниць, шкільні

зошити, дитячі книги, які видають школярам за видатні успіхи. Але найбільше там листів. Листи початку минулого століття писані по-еспанськи, потім дедалі частіше трапляються писані по-французьки. Мені треба розкласти листи за роками, ствердити, скільки це можливе, ким вони писані й кому адресовані, так щоб зручно було їх переглядати й читати. Це не так просто зробити. Деякі листи не датовані, часто автори їх називають один одного пестливими іменами. Як тут відновити родовід? Власник архіву допомагає мені вказівками, але він і сам не може у всьому дійти ясности. Тепер я беру папери додому. Усе ж зручніше працювати тут, на моєму місці, ніж у мансарді, серед скринь.

— Дозвольте глянути на папери.

— Прошу.

Я взяв навмання кілька пожовклих аркушів, написаних старанно, рівним почерком пильної школярки. Листи були написані по-еспанськи, датовані 1833 роком. Я уважно оглядав збляклі, вилинялі рядки, написані гусячим пером.

— Дуже шкодую, що не могу прочитати.

Домінгез узяв у мене з рук листи і, переглядаючи їх, почав пояснювати.

— Ці листи, як ствердив власник архіву, написані до його прабабки, коли вона ще була молода. Пише їй її подруга. У цьому листі вона розповідає про похорон, на якому вона була присутня, жінки еспанського посла в Парижі, яку вона іноді зустрічала на прийняттях. Вона докладно описує похоронну церемонію, говорить про знайомих їй людей, яких бачила під час похоронної процесії. У другому, ось цьому, листі вона знову повертається до розповіді про покійницю. Дружина посла походила з нижчої верстви. Її мати, еспанка, мала в Парижі овочеву крамницю, а дочка розносила овочі покупцям додому. Таким чином побачив її і з нею познайомився молодий чоловік з шляхетської еспанської родини. Закохався в неї і, не зважаючи на заборону батьків, одружився з нею, наслідком чого змушений був розірвати зв'язки з родиною. Це був світський скандал. Одні гостро засуджували його, інші поставилися до нього поблажливо. Тим більше, що дівчина з овочевої крамниці була неймовірно вродлива. З часом усе поволі налагодилося. Молоду пару почали запрошувати, і вона почала з'являтися на прийняттях. Дівчина з овочевої крамниці, як це буває просто і природно, скоро стала справжньою світською дамою. Цей шлюб не пошкодив і службовій кар'єрі молодого еспанця, і за якийсь час

його призначено послом Еспанії в Парижі. Тоді ж таки він помирився і з ріднею. Коли дружина посла померла, ще зовсім у молодому віці, оповідають, що він ледве не збожеволів від розпачу. Авторка листа додає, що винятково багатий і пишний похорон викликав чутки, ніби померлу поховали з усіма її коштовностями. Тут вона намагається пригадати, — додав Домінгез, — які саме коштовності вона бачила, коли їй траплялося зустрічати дружину посла на балах чи на прийняттях.

Домінгез відклав листа набік.

— Стародавні єгиптяни й інші давні народи, — продовжував він, помовчавши, — ховали своїх померлих з предметами їх домашнього вжитку. Вони вірили, що ці предмети послужать їм і в потойбічному світі. Це було послідовне. Але як можна виправдати з християнського погляду поховання померлих з їхніми коштовностями? Це ж суперечить основним засадам християнської релігії. Чи ви читали мого листа до папи? Якщо я буду йому ще писати, я випишу докладно невідповідність багатьох звичаїв, прийнятих у нашому суспільстві, з засадами прийнятої у нас релігії.

Кілька днів пізніше я побачив Домінгеза на його звичному місці і відразу ж звернув увагу, що на його столику, де звичайно лежали книжки й папери, не було нічого, крім горнятка кави. Сам Домінгез сидів, відкинувшись на спинку стільця, з опущеною головою й півзаплюшеними очима.

— Вам погано?

— Ні, але я дуже втомився.

— Не буду вас турбувати, — і я зібрався відходити.

— Учора, — раптом сказав Домінгез, — я з друзями ходив на кладовище Пер Ляшез, пішки туди й назад. І сьогодні почуваю себе дуже втомленим.

— Ви ходили на Пер Ляшез з Монпарнасу пішки? Через усе місто туди й назад? Чому ж пішки?

— Справжнє паломництво вимагає посвяти і відбувається завжди пішки.

Мені здалося, що він хотів ще щось додати, але він відхилився на спинку сидіння і півзаплющив очі.

— До пообачення, мсьє Домінгезе.

— До побачення, графе.

■

Мені для чогось треба було дістати один з глечиків, що стоять на верхній полиці стінної шафи, серед інших зайвих

предметів. Щось тверде качалося в глечику. Я вийняв маленький твердий кавалочок, зігнав з нього пилюку, поклав на стіл і, присівши, почав його уважно розглядати. Це була засохла від часу, зморщена, почорніла цитрина. Ця знахідка викликала в мені спогад, давно зниклий з пам'яті і, здавалося, щось мені вияснявала.

Справа в тому, що протягом останніх днів кілька рядків з листа про померлу дружину еспанського посла, які Домінгез дуже приблизно мені переклав, не виходили мені з голови. Мені здавалося, що я щось таки знаю про ту, що торгувала овочами, а потім стала дружиною посла; ніби щось про неї чув, можливо, читав. Я силкувався щось пригадати і роздратовано був невдоволений сам із себе за зайві думки, що мимоволі набігали. І в той же час шкодував, що не міг прочитати сам листа в оригіналі чи бодай у повному перекладі.

Цитрина, що лежала передо мною на столі, дещо мені прояснювала. Купив я її колись давно в однієї продавщиці овочів. Вона була еспанка, як і давно померла продавщиця овочів, що стала дружиною еспанського посла. Час від часу я купував у неї цитрини, з якими потім не знав, що робити. Цитрини лежали на підвіконнях, на полицях у кухні, зсихалися, зменшувалися в об'ємі і щойно тоді викидалися. Спогад про продавщицю цитрин, виявляється, не зник з пам'яті назавжди, а лежав десь у глибині, чекаючи миті, щоб виринути й посісти своє місце.

Я її ледве знав, і то лише з бачення. Вона стояла завжди на тому самому місці, між двома крамницями, на торговельній вулиці, де товари виставляли надвір, тому подібній на базар. Ця вулиця пролягає недалеко від дому, в якому я живу.

Весь товар еспанки у плетеній торбї, що лежала коло неї на тротуарі: кілька пучків ешалоту, кілька пучків пахучих трав — естрагон, лаврове листя, кмин. У простягнутій руці вона тримала три цитрини:

— *Demandez les citrons, mesdames, trois pour un franc; demandez les citrons!*

Я зупинявся неподалік, біля вітрини крамниці, і з подивом дивився на неї і на рухливий натовп. Зовсім нормальне, що жінка продавала овочі, зеленину, квіти. Так велося з найдавніших часів. Давно встановлено далеку спорідненість жінки з ролинним світом. В античній Греції жриця перша виходила в поле й кидала насіння, і тоді щойно починалася сівба по всій країні. Ледве, чи

можна побачити жінку, яка несла б на спині тушу м'яса чи сікачем рубала її на шматки.

Мене дивувала невідповідність зовнішності продавщиці цитрин з її скромним ділом.

Письменники часто надають багато уваги описові обличчя й постаті героїнь своїх розповідей, не забуваючи найменших подробиць. Іноді, коли помічають, що опис вроди виходить занадто докладний, вони, щоб надати правдоподібності, знаходять сякі-такі вади: права брова, здається, ніби вища від лівої, або нижня губа виглядає дещо припухлюю. Але читач уже й без того заплутався в безлічі зайвих подробиць і неспроможний зібрати їх до купи і створити в уяві повний образ. Такий письменник скидається на портретиста, який правильно змалював і ніс, і очі, й вуха своєї моделі, а до подібності й не наблизився, бо головне, щось істотне йому вислизнуло. Тим часом як у карикатурі, де всі риси спотворені, часто буває велика подібність, бо схоплено головне.

У нашому випадку є можливість дати уявлення про зовнішність продавщиці цитрин, не вдаючися до опису. Є можливість не описувати, а просто показати. Скористаємося цією перевагою образотворчого мистецтва. Треба зупинитися перед кількома картинами 18 віку, сюжети яких узяті з мітології. Тоді мітологія і в живописі і в літературі була у великій пошані. На картині щось діється, усі персонажі — герої у мідних шоломах чи німфи — включені в якусь дію, роблять жести, з яких кожен щось означає. А в небесах, серед хмар, — генії або амури, у надзвичайно складних і трудних для мистця ракурсах, доповнюють величну групу персонажів. Серед них, у центрі чи збоку, стоїть, чи сидить, чи тікає, чи відлітає, залежно від сюжету, мітична героїня. Усе значне й величне. *Grand siècle!* Вистачає лише уважно придивитися до обличчя й постаті героїні, щоб скласти собі повну уяву про те, як виглядала продавщиця цитрин.

Мистець тієї доби відбував сувору школу вивчення античної скульптури і моделей з натури. На картині, для якої він шукав ідеальний тип обличчя й постаті, натура перетворювалася, підпорядковуючися клясичним зразкам. Створювався ідеальний тип, яким його уявляли в ту добу. Цей тип повторювався тоді на багатьох картинах. Так і виходило, що мітологічні героїні на картинах подібні одна на одну.

Тепер лишається тільки відкинути величавий одяг у бганках, які беруть участь у рухах і живуть разом з людиною, замінити

його вузьенькою спідничкою й такою ж щільно обтягнутою світлою блюзочкою, щоб скласти собі точне уявлення про те, якою була продавщиця цитрин. Вона прийшла ніби з уявного світу і чомусь стояла на вулиці, простягаючи руку грецької жриці: "Demandez les citrons, mesdames." І сотки, сотки перехожих — вулиця була багатолюдна — проходили, не помічаючи її.

Час від часу я купував у неї кілька цитрин.

— Ви, мабуть, італійка чи еспанка?

— Еспанка.

Вона знала, що я звертаю на неї увагу, і куточки її уст глузливо опускалися. Ну, звичайно, еспанка, у цьому можна було переконатися з деякої терпкості рис її обличчя.

— З Кастілії? — питав я, щоб нав'язати розмову.

Але вже купувальниця тягнула з її торби пучок лаврового листу і тицяла їй у руку дрібну монету.

Та одного дня вона зникла з свого звичайного місця. Проходив час, а вона не поверталася і вже ніколи не повернулася. Ще довго по тому, проходячи цією вулицею, я здаля дивлявся, чи не побачу її на тому самому місці.

Усе це тепер пригадалося мені, і постать знайомої мені продавщиці цитрин якимось чином у моїй уяві пов'язувалася з продавщицею овочів, дружиною посла Іспанії, що померла понад сто років тому, про існування якої ще недавно я не мав жодного уявлення і не знав про неї рішуче нічого. Та хоч я й не знав нічого про неї, я знав її з вигляду: такою вона була при житті, коли розносила по домівках овочі. Сумніву в мене не було: вона належала до того ж типу мітологічних героїнь, яких ми бачили на картинах.

Мені приснився сон. Снилось, що я йду безконечною вулицею, уздовж якої суцільною стіною стояли доми з аркадами. Я йду під склепіннями. Ліхтарі рівною лінією тягнуться в далину, і я стежу, як їх світло заломлюється на площинах низької стелі-склепіння. Я в Іспанії. Але, як то можливе, щоб я був в Іспанії, виникає в глибині душі невиразна думка. В Іспанії немає таких домів з аркадами. Такі доми є в Італії: Больонья суцільно забудована такими домами. І в Швейцарії в Берні головна вулиця і стара частина міста складається з таких домів. Але не в Іспанії. Можливо, це тільки сон? Я стою перед відчиненими дверима. Маленька лямпочка тьмяно освітлює маленьку табличку, примочовану на одвірку. Це, мабуть, спис прізвищ мешканців дому і числа квартир. А може, якоесь повідомлення.

Ця табличка здається мені дуже важливою. Це чиєсь свідчення на письмі, отже, достовірне свідoctво. Тут я знайду вияснення, де я перебуваю і чому я опинився в цьому незрозумілому світі. Зараз мені щось відкриється і з'ясується. Я хочу наблизитися.

— *Segñora morta*, — вимовляє коло мене дитячий голос. Хлопчик тримає мене за руку.

— *Segñora morta*, — озивається другий дитячий голос. Дівчина тримає мене за другу руку, і обоє вони тягнуть мене в прочинені двері.

Тепер я ясно бачу табличку з словами, написаними чорнилом. Я хочу зупинитися, я усвідомлюю, як це важливе й конечно прочитати написане. Але діти тягнуть мене, і мені бракує волі опиратися їм. Ми втрюх опинилися тепер у середині дому. Але там немає ні вікон, ні меблів, сама порожнеча. Можливо, є і вікна, і меблі, але я їх не помічаю. Моя увага відразу ж зосереджується на молодій жінці, яка лежить ніби в порожнечі, і в жінці я відразу впізнаю знайому мені продавщицю цитрин. Тільки чорне волосся не причесане так рівно, як вона завжди була зачесана, а пишно урамлює голову, схоплене діядемою з коштовного каміння. Багато пернів на пальцях рук, складених на грудях, і намисто на відкритій шії.

Я не відчуваю ні співчуття до померлої, ні жалю. Але ж я й перебуваю тепер в іншому пляні, де звичайним нашим почуттям уже немає місця. Можливо, це сон? Але, коли я йшов під склепіннями, то вже був сон. Не може бути, щоб у сні я снів удруге. Видіння розпливається. Я знову під склепіннями, але ліхтарів уже немає, безконечна лінія колон, що підтримують склепіння, тягнеться в далину. "*Segñora morta*", — доходить до мене голос, але я не знаю, чи цей голос доходить здалека, чи звучать і відлунюють у мені вже почуті слова. Я намагаюся усвідомити щось несхопне, що вислизає з моєї уяви, вирватися з нестерпно важкого стану, який опанував мене. Це лише сон, сон. Я роблю величезне зусилля і прокидаюся.

Тепер у моїй уяві постаті знайомої продавщиці цитрин і давно померлої дружини посла не те що співставляються, а зливаються в одну. Те, що закріпилося в пам'яті від пережитого мною сну, збереглося чітко, що рідко трапляється. Чи бачив я знайому продавщицю? Але, чому тоді на ній було коштовне каміння? Чи то була давно померла дружина посла? І нічого дивного, що у неї те ж саме обличчя мітологічної героїні. Я силкувався пригадати її одержу і не міг. Це вислизнуло з пам'яті, а можливо, просто уві сні я її не зауважив.

З мого сну пригадалася мені табличка при дверях, яку я не міг прочитати. Не тільки уві сні, а й тепер мені здавалося, що там містилося щось, що багато чого мені з'ясувало б. Тепер же все лишиться не з'ясованим. Я задивлявся кудись у глибину, де нічого добачити не міг, але вдивлявся далі. Від цих думок я міг боронитися самими лише аргументами здорового глузду, але в тій сфері, куди мене втягнуло, ці аргументи були безсилі і зовсім не придатні.

Коли Домінгез сказав мені, що відбув паломництво на Пер Ляшез, та ще й додав, що паломництво вимагає жертвності, я не звернув на це ніякої уваги. Він мав звичку висловлюватися пишномовно, і звичайна прогулянка легко могла перетворитися в нього на паломництво. Але тепер я обертав його слова з усіх боків і намагався відкрити, чи не криється в них якийсь прихований зміст. До того ж я бачив, що він хотів щось додати. Що? Та він стримався і не додав нічого. З такими невиразними й неспокійними думками пішов я до каварні раніше, щоб побачити Домінгеза самого, без його оточення, і спробувати обережно нав'язати з ним розмову. Єдино хто міг як не з'ясувати, то бодай дещо роз'яснити, щось додати до моїх думок, у яких я заплутався, — був Домінгез. Але Домінгеза на його звичному місці не було.

— Що сталося з Домінгезом, чи не захворів? — запитав я знайомого, постійного відвідувача каварні.

— Не лише ви, всі дивуються, чому він не приходить. Кажуть, що він і дехто з його товариства сходяться тепер в іншій каварні, десь поблизу Порт д'Орлеан.

■

Стоси газет за останні тижні згромадилися на кушетці. Я зібрав їх в оберемок, щоб викинути в скриньку для сміття на кухні. Одна газета вислизнула і впала на підлогу. Коли, повернувшись, я підніс її, погляд випадково перебіг по папері і встиг схопити два-три рядки. Тоді я присів і прочитав повідомлення, якого раніше не помітив:

”Учора ранком один з сторожів кладовища Пер Ляшез зауважив, що ґрати, які закривали вхід до одного з мавзолеїв, прочинені, замок зламано. Одну труну знято з ніші й поставлено на підлогу, віко зняте. Цей мавзолей є місцем поховання членів славної еспанської родини початку й середини минулого віку. Один з членів родини був послом Іспанії в Парижі за Люї Філіппа. У відкритій ґруні була похована його дружина. Тіло

померлої, не зважаючи на давній час, дуже добре збережене, було зрушене. Очевидно, злочинці шукали коштовних речей.

”Не підлягає сумніву, що злочинці, відкривши саме цю одну труну, мали якісь вказівки, були поінформовані, що саме тут зможуть знайти коштовності. Якісь родинні перекази могли передаватися з покоління в покоління в еспанських родинах в Іспанії або у Франції. Можна припускати, що злочинці найправдоподібніше належали до еспанських кіл. Щоб зрушити й перенести важку дубову труну, їх мусіло б бути четверо.

”Французький закон за пограбування могил передбачає порівняно легкі кари. Карний кодекс встановлює тюремне ув'язнення від трьох місяців до одного року і грошову кару.

”Злочинці не залишили жодного сліду. Можна припускати, що ця справа лишиться назавжди нез'ясованою”.

ВІРШІ З ІРОНІЧНИМ ПРИКУСОМ

Іриней Верес

ІДУ

Куди іду,
чого шукаю
за чим тужу,
що виглядаю?

Щодня виходжу у далеку путь,
верстаю довгі милі по дорозі,
щоб ось дійти за мрійні огорожі,
де золоті зорини мене ждуть.

Щодня іду,
прискорюю ходи,
сягаю зір, мов золотих монет:
ось-ось дійду до ясної мети,
туди:
під зоряний намет.

Щодня іду,
біжу
і підбігаю...
В бігу не бачу і не помічаю:
йдуть поїзди, знімаються ракети,
женуться сателіти
і планети —
летять світи у чорну далечінь.
: Лиш я не йду!
Стою, мов нерухома тінь.

ПРИСТАНЬ

Пристанеш тут,
знайшовши пристановище,

неначе присташ
 під чужим дахом.
 На сім засувів
 ти засунеш двері,
 щоб зупинить погоню днів.
 І ти готов
 приймати ласку
 й обов'язки
 чужого дому,
 що повний сонця
 і тісний від стін,
 що може стати навіть рідним домом.
 — Та ще не вспів
 розглянутись довкола,
 не запустив коріння у м'який фотель,
 як двері,
 що були зачинені для тебе —
 неначе вихід в інший світ,
 відкрилися на всю ширінь
 і хтось ласкаво вимовив твоє ім'я
 і попросив: заходьте!
 — так як звичайно це буває
 у ждальні, що лиш пристань серед хвиль життя.

ПЛЯКАТ

Стоять зачаджені від випару плякатів,
 що палять їх в порожнім горні душ.
 Чого ж воно, оце життя строкате
 поза плякати ані руш?

І не природа, а чиясь картина;
 не музика, а чийсь захриплий спів.
 Стоїть серед доріг замучена людина,
 де вицвіли плякати з-над безлистих пнів.

І не чеснота — а чийсь впертий осуд,
 не думка — а чийсь дикий крик...
 Ось, як щоденно помивати посуд,
 так до плякатів кожний вже привик.

А чейже мріялось про чистий, ясний простір,
про сонце над просторами, і радість у душі:
були колись прості часи і мрії прості,
що — мов старий плякат — давно вже у коші.

А йде вже час і... бомба нуклеарна
нову мораль ще може принести нам!
тоді новий плякат і мова незугарна:
ось тут була колись людина!

ГОРТЕНСІЇ

Приглядаюсь, як ніжна рука
у коштовний флякон укладає гортенсії:
відкидає претенсійно кінчик сухого листка,
щоб задовольнити естетики претенсії,
підпирає, мов бюсти, випуклі пучки
— і не без рації:
для приписаних норм декорації.
А на букета ніжне декольте, мов брошку,
застібає красиву стьожку.

Пригадалось, приглядаючись:
колись у кімнаті
ставила гортенсії мати:
просто наламала їх у городі —
свіжих, мов літа подих,
і поставила їх на стіл,
мов просторів радісний спів,
що цвіте,
і буяє,
і кличе,
наче у вікні знайоме обличчя.

Ніби, ті самі квіти
— та не ті самі вражіння:
ці — на спомин;
оті ж — на цвітіння.

Та, чи не завеликі претенсії
до простої гортенсії?

ДАЛЕКІЙ НЕЗНАЙОМІЙ

Ти ішла напроти, як надходить ранок;
ми не зустрічались, не тисли руки...
Розійшлись дороги, дні пішли нежданно —
перелистувались, як в книжках листки.

Де тебе шукати, де тебе зустріти?
...Не на тих алеях, де тебе шукав.
— Застібав дерева у кокарди квітень
і сади рясніли — квітів карнавал.

Будуть дні вишневі, будуть дні щасливі,
у чийомусь серці зацвіте любов:
розіллялось сонце — золотії зливи,
розіллялось серце — молодости зов.

Хто тебе згадає, хто тебе розпише,
як жила, мов пісня, рано, на зорі,
як складав я мрії цеголками, вище,
де моя князівна в замку, на горі...

Ні! Не буде книги, де твоє імення
на титульній картці золотим письмом!
І ніхто не буде з мрією у жменях
плакати й радіти ніччю, перед сном.

Бо життя раптова, неповторна дія,
як вітрець, як запах, що зірвався і зник.
— Жити лиш сьогодні, жити, а не мріять,
в замкнутому колі, де твій голубник.

Не тужи до речей, що їх хтось замріяв,
не знайти красуні, що жила в казках...
Бо життя — це дійсність, а ти чародієм:
карнавали квітів у твоїх руках.

КЛЮЧ

Як відходив, взяв ключ із собою —
а дві пари очей із журбою:

не згуби цього ключика, сину;
Коли вернешся в пізню годину,
може двері відкрити нікому
до батьківського дому.

Заховав отой ключ, наче спомин,
і той спомин у серце устромив —
та й пішов на далекі дороги
оббивати нерідні пороги
і повірив, що чей же удасться
в вільнім світі знайти трохи щастя.

І лиш вечір, що споминів дим,
нагадав про утрачений дім:
розкрутився років обруч,
нагадав про захований ключ.

Витягає, мов радісний спомин,
давній ключ, що у серце застромив...
Але... радість коротка й гірка:
хоч є ключ, то немає замка.

Там далеко, де рідний дім,
все змінилось, мов синій дим.

Вже немає батьківського дому:
від війни він звалився, від втоми;
вже і батько, що ждав при вікні,
не діждавшись — спочив у труні.
Залишився лиш ключ.

Що він варт,
коли дім завалився —
наче домик із карт.

ДЕЩО ПРО ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ПАБЛЬО ПІКАССО

Аркадія Оленська-Петришин

Велетень мистецтва Пабло Пікассо був мабуть найвидатнішим мистцем 20-ого сторіччя. Його творче життя було сповнене безнастанним шуканням та експериментуванням, що притаманне модерному мистецтву. Велика творча енергія Пікассо проявлялася у плідних відкриттях не тільки в малярстві, скульптурі, мозаїці, а також (в пізніших роках творчості) в кераміці. Однак велич Пікассо саме в тому, що відмінно від багатьох інших новаторів мистецтва 20-ого сторіччя, він не піддавався привабливості рутинного абстрагування та стилізації, а шукав значного емоційного відношення до предметів, людей та подій свого оточення. Саме його безпосереднє відчуття дійсності посилює гіпнотичність його формальних зіставлень.

Мистецтво Пікассо проходило багато творчих фаз. В його ранніх працях помітні впливи пост-імпресіоністів, особливо Толюз-Льотрека. В серії картин із "синього періоду" (до 1904 року) Пікассо вже проявляє індивідуальну творчу особистість. Сині тони картин того часу особливо сильно висловлюють меланхолійний настрій. Мистець також передає цей настрій тематикою, із перевагою нужденних постатей. В серії синіх картин вже помітний великий талант Пікассо-рисівника; він часто жертвує кольором на користь експресивності рисунка. Наступний творчий період Пікассо, "рожевий" (1905), дещо радісніший та тематично багатший. В той час мистець особливо цікавився тематикою циркового світу, як це бачимо із багатьох картин із акробатами та арлекінами. Однак витончені бліді постаті людей арени не довго задовольняли Пікассо, бо в дальшому (приблизно 1906 року) він почав цікавитися зображенням солідніших, тривимірних постатей. В картинах з кінця першого десятиріччя 20-го сторіччя мистець зумів творчо використати (паралельно з Браком) формальну традицію геометризації об'єктів, яку започаткував Сезан, як також

мистецтво інших культур, включно із африканською. Його найбільший вклад в розвиток мистецтва 20-го сторіччя був мабуть у відношенні до формальних засобів; мова про кубістичні нововведення.

Пікассо започаткував кубізм у 1907 році (дещо раніше від Брака картиною "Ле Демуазель д'Авіньйон". Ця праця із постатями в масках визначається сильними конструктивістичними тенденціями та дуже несподіваною фрагментацією площин. Хоча Пікассо працював інтенсивно над кубістичними розв'язками в наступних роках, він відчув деякі питомі небезпеки кубізму, а саме проблему рутинності формального абстрагування та проблему обмеженої експресивності фрагментованої поверхні, яка часто залишається тільки декоративною грою. Він згодом відійшов від таких надуживань фрагментації площин і рутинних розв'язок та в своїх дальших кубістичних працях вживав спрощену, або синтетичну форму.

Однією із помітніших особливостей творчості Пікассо є те, що навіть у працях, які найбільше зближені до безпредметности, майже завжди є натяки на об'єкти. Важливість предметів у мистецьких працях помітно особливо в коляжах (в 1912 році Пікассо був одним із новаторів коляжу), де мистець вживає куски дійсних предметів, як газети, мотузки, реклямні оголошення тощо. В зображених предметах, чи в натяках на предмети, помітне сильне плястичне відчуття мистця, як також вираз унікальности даних предметів.

Після активнішого зв'язку з іншими малярами, а особливо близької співпраці з Браком над кубістичними ідеями при кінці першого десятиріччя 20-го сторіччя, Пікассо відійшов від групової діяльності і далі експериментував сам, у власній робітні. Він тоді оточився не так людьми, як предметами, які стали тематикою для його серії натюрмортів.

Після першої світової війни мистець далі цікавився кубістичними ідеями; однак в той сам час він також працював над натуралістичними зображеннями. В ранніх 20-их роках Пікассо захоплював клясичний ідеал, як це бачимо з масивних фігур в картинах того часу. В цих монументальних фігурах, зображених м'якими лініями та кольорами, відчуваємо об'ємність та силу. В цей час деякі кубістичні праці Пікассо набирали м'якості ліній більш натуралістичних творів. В 20-тих роках Пікассо також проєктував театральні декорації та співпрацював з Дягілевим.

В пізніших 20-их роках у працях мистця помітні

експресіоністичні риси, як перебільшення зображень, дисонанс площин та яскравий колір. В таких картинах, як "Три танцюристи" із 1925 року атмосфера багато емоційніша від спокою його клясичних праць. Однак Пікассо не покидав своїх раніших зацікавлень, а поглиблював свої твори паралельною працею над декількома можливими зоровими розв'язками.

Шукання безпосереднього контакту з предметами свого оточення та потреба емоційного відношення до них — риси, які притаманні всій творчості Пікассо — ще помітніші в пізніших 20-их роках. Мистець був особливо зацікавлений виразом значучої, емоційно насаженої форми. Він часто відходив від гранчастості кубістичних форм, в деяких випадках уживаючи арабески.

Привабливість дійсного світу мабуть була причиною того, що Пікассо мало цікавився підсвідомим світом сюрреалістів. Але треба ствердити, що деякий час появлялися і сюрреалістичні елементи в його творах:

Інтенсивне емоційне відношення мистця до подій свого часу мабуть найбільш наявне в творі "Герніка" із 1937 року. Ця монументальна картина виражає реакцію Пікассо до жорстокостей еспанської громадянської війни. Віддаляючись від конвенційного зображування предметів, постатей та тварин, мистець у цій картині досяг глибокої експресивності засобами абстрагування. Його спотворені людські фігури особливо сильно вражають наявною дегуманізацією, а у викривлених зображеннях тварин відчувається розпач. Тут Пікассо навіть відкидає колір, щоб добитися більшої драматичності у контрастах чорних, білих та сірих тонів.

Однак у спотворених зображеннях Пікассо не завжди мав наміри експресіоністичного вислову. Мистця цікавили також інші проблеми, як зображення тотальності сюжету. Він досягнув це синтезою повного обличчя та профілю. Такі абстрагування Пікассо особливо сильні і бентежливі тому, що глядач завжди свідомий емоційного відношення до предметів та подій, як це помітно у спотворених обличчях жінок, які плачуть.

Новаторство Пікассо було найбільш інтенсивне в перших двох десятиріччях 20-го сторіччя. В дальших роках своєї творчості мистець був головно зацікавлений поглибленням експресії, хоча й тоді помітні деякі нововведення. В останніх роках його творчості праці Пікассо дещо свобідніші, забавніші та менш емоційно інтенсивні.

На творчому шляху Пікассо помітний вічний неспокій, незадоволення успіхами. Він безнастанно шукав та знаходив нові

формальні розв'язки, які несподівано та свіжо діють на глядача. В нових засобах експресії Пікассо підкреслював значучі відношення і в своїй праці, і в спілкуванні з оточенням. При цьому в нього завжди був повний контроль над мистецькими засобами. Навіть в експресіоністичних картинах він відмовлявся віддатися емоційності, а в його контролі над мистецьким виразом відчуваємо, що він знаменитий майстер із непомильним відчуттям форми.

Пікассо був один із тих мистців, які віднаходили силу примітивного мистецтва. Отож він вніс в європейську мистецьку традицію живі впливи інших культур, в тому іберійської чи африканської. В творах тих культур йому особливо імпонувала безпосередність та спонтанність виразу, риси, які мистець зумів передати у власних працях. В тому він спричинився до відновлення та оживлення мистецтва в 20-му сторіччі. Абстракція (що у відношенні до Пікассо означало б цілеспрямовані зміни в феноменальній дійсності) була в нього таким засобом оживлення, інтенсифікації експресії, відмінно від мертвого рутинного копіювання.

Пікассо був повний творчої енергії до кінця свого життя. Перед самою смертю він також допомагав у підготовуванні виставки своїх праць, яка мала відбутися на мистецькому фестивалі в Авіньйоні.

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ — ІМПРЕСІОНІСТ: ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА (IV)

Олександра Черненко

VI. ПРОБЛЕМА ІЗОЛЬОВАНОСТІ ТА САМОТНОСТІ ЛЮДИНИ

Аналіза кількох ключевих творів Коцюбинського виявляє світоглядний підхід в освоєнні дійсності імпресіоністами. Поведінка людей виявляється часто позірною, їх правда оманною, а натомість у розкритті внутрішнього світу постає їх справжня істотність. Пізнання голої, суворої правди, — суті явищ і людей, демаскування їх зовнішньої позірності, з черги викликає ізоляцію людини від цього зовнішньо-ілюзорного світу. Таким чином, самотність людини серед хаосу ілюзій цілковито виправдана. Вона наскрізь проникає творчість імпресіоністів та твори Коцюбинського.

Вистачить пригадати такі обговорені вже твори Коцюбинського, як "Лялечка", "Подарунок на іменини", "Сміх" чи "Fata Morgana". Кожна з дійових осіб живе там у своїй власній лялечці ілюзій, в своєму власному "колодязі" часом навіть неусвідомленої самотності, аж врешті випадкові потрясаючо спонтанні враження від дійсності розбивають цю шкаралушу ілюзій, демаскують позірність та ще більше осамітнюють людину.

Героїня етюду "Лялечка" живе в шкаралуші несвідомості свого глибокого почування, в "колодязі ізолюваності" не тільки від зовнішнього світу, але теж і від своєї власної свідомості. Застрягнувши в павутиння ілюзій, вона аж тоді може знайти контакт з оточенням, не усвідомлюючи ані свого кохання, ані справжньої дійсності. Пізнання цієї правди є таким сильно потрясаючим переживанням, з яким нагло завалюється вся збудована Раїсою вежа ілюзій, що робить почуття осамітнення ще більше болючим і нестерпним.

Конфлікт між батьком і сином в оповіданні "Подарунок на

іменини” лежить у тому, що вони ізольовані один від одного цілим комплексом душевної настанови і власної психічної конституції. В дійсності вони живуть у двох різних світах. Пізнання цієї правди зриває маску їх ілюзорної тотожності та взаємного довір'я і будує стіну ізольованости, відчужености, навіть ворожости між ними.

В оповіданні ”Сміх” наймичка і працедавець ізольовані своїм соціальною становищем. Їх досі видима зовнішня приязнь виявляється такою ж ілюзорною, як і їх внутрішня, дотепер прийнята за правду, віддана взаємна прив'язаність.

В повісті ”Fata Morgana” самотність людини сягає так само соціально скривджених людей, що живуть у тому ж самому селі, об'єднані такими ж самими проблемами боротьби за існування. Самотність у громаді та в родинному середовищі, що так виразно накреслює життя Маланки й Андрія, навантажена вселюдською проблематикою. В цій повісті автор показує прийнятту правду як ілюзію, нанизуючи моментальні враження в сплетених конфліктах подій. Він демаскує її так у свідомості поодиноких осіб, як і в цілій масі народу. В призмі переживань індивідів і юрби, як однаково емоційно наснаженої цілоти, виявляється проблема самотности в постійному конфлікті правди з ілюзією. Неминуча залежність одного життя від впливу ”течі” другого, іронією долі увиразнює самотність людини і веде її шляхами розчарувань і терпінь. Нешира зовнішня прихильність, безоглядність лицемірства людей, а водночас цілковита нетолерантність у взаємовідносинах ще більше осамітнює людину. Про все те, що позбавляє людину особистою свободи, але зв'язує її необхідностями, пише Коцюбинський в етюді ”Intermezzo” : ”Я чую, як чуже існування входить в моє... Так, ти стаєш мені на дорозі і уважаєш, що маєш на мене право... Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш в твоїх незліченних 'треба', у безконечних 'мусиш' ”. ¹

Проблему залежності одного існування від другого в путях самотности висвітлює письменник в оповіданні ”Що записано в книгу життя”. Близькість між сином і матір'ю усувають не тільки голод і нужда, але теж безоглядна байдужість, що дихає атавізмом предків. Людина і природа живуть однаковим інстинктом неподоланости жорстокого закону. Син вивозить стару німичку матір зимою в гай, як у давнину

1. М. Коцюбинський, ”Intermezzo” *Твори*, т. 2 (Нью Йорк: Книгоспілка, 1955, стор. 232-233.

вивозили в ліс, або на поле і там покидали, поки не прийде смерть. Нашо життя старому? Старе мусить вмирати, а молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, а молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гние в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ.²

Мати не оскаржує свого сина, вона сама вже хоче умирати, кажучи: "Гріха не буде... Засну й прокинусь та й скажу: — 'Матінко Божа, не суди сина, суди нужду людську' ... На те не зважай, що скажуть люди. Як біда прийде, де тоді люди? ... Нема... Загибай сам..."³

Однак самотність старої матері тим більше безжалісна, що син вирішує забрати її ще живу з гаю назад додому та заставити пів городу на влаштування похорону і поминок не тому, що свідомість говорить йому "про гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї: 'шануй батька і матір твою'", і не тому, що спомини доброго материнського серця нагадують йому дитинство та що "щось холодне залоскотало під грудьми", коли уявив собі, як вона "лежить в гаю самотня, на холоднім ложі, як підстрелений птах, дивиться в небо крізь сльози", а тому, що пригадав бенкетування в часі посмертних поминок і вже тепер думками "поринав в гомін, в тепло голосів, смак масної страви і радість живого тіла".⁴

Де поділася людяність людини, тисячорічний ріст її духовності, визволення з пут тваринних примітивних інстинктів? Невже в такій сполучі з природою шукав Коцюбинський гармонійності буття, ідеального життя людини, яку так часто підкреслювала українська критика?

В повісті "Тіні забутих предків" тіні атавізму сивої давнини покривають присмерком осамітнення дійових осіб. В українській критиці чомусь виробилося переконання про поворот Коцюбинського на вершинах творчости до традиційної ідеалізації життя, — до романтики в зображенні народного побуту і села. Критики добачали в цій останній більшій форматом повісті ідеально-романтичну, фантастичну казку пасторального характеру, з могутнім гимном в честь природи.⁵ На підставі тематичних подібностей трагедії кохання Лукаша з Мавкою в

2. М. Коцюбинський, "Що записано в книгу життя", *Твори*, т. 2, Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955, стор. 288.

3. Там же.

4. Там же, стор. 294-295.

5. П. Златоустов, "Ідеалізація чи жахлива дійсність", *Червоний шлях*, 4 (1929), стор. 165.

"Лісовій пісні" Лесі Українки з трагічним коханням Івана з Марічкою в "Тінях забутих предків" Михайло Марковський старається довести неоромантичні тенденції в обох авторів та їх "однакове сюжетне й ідейне оформлення".⁶ Однак загадкова причина зречення імпресіоністичного світогляду та переродження Коцюбинського наприкінці його життя в напрямку неоромантичної течії до сьогодні критикою не з'ясовані.

Ми думаємо, що такого переродження Коцюбинський ніколи не пережив, залишаючися вірним тим самим світоглядом переконанням у своїй творчій праці. Неоромантична драма Лесі Українки є казкою, яку освітлює одна провідна ідея. Авторка сама назвала її феєрією і побудувала її на романтично-фантастичній концепції, що природа може бути одухотворена людиною, себто може отримати вічно живу людську душу, проте тоді тілесно умирає так само, як і людина. Мавка в цій казці персоніфікує природу. Вона жила б вічно, коли б не отримала через любов до Лукаша людської душі. Іншими словами, пише Віктор Петров, у творі Лесі Українки "природне перетворюється через втілення в ньому іншого, людського принципу".⁷ Така фантастична концепція суперечить творчій естетиці Коцюбинського. Перш усього, як вже в іншому розділі було сказано, Коцюбинський відкидає всякі суб'єктивні теорії, а завжди зображає реальну дійсність життя. Тим то його метода освоєння дійсності побудована на цілком іншому принципі.

В "Тінях забутих предків" письменник зображує таку дійсність, яку він побачив на селах Гуцульщини. Все те, в що селяни вірили, що було нерозлучним складником їх існування, мусів письменник силою факту вплести в свою повість. Навіть привиди Івана, які глибоко зв'язані з народними повір'ями про шезника, нявок, Чугайстра та інших лісових демонів з'ясовані вже на початку повісті словами його матері про зародок якоїсь вродженої психічної недуги: "Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і невідоме нікому, або без причини кричить".⁸ Мати бачила, що її дитина "була чудна" і думала, що, очевидно, при пологах було не обкурено десь хати і не засвічено свічок, тому

6. М. Марковський, "Лісова пісня" Лесі Українки й "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського", *Записки наукового т-ва ім. Шевченка*, 99 (1930), стор. 297.

7. В. Петров, "Лісова Пісня" в: *Леся Українка, Твори*, т. 8 (Нью-Йорк: Тищенко-Білоус видавнича спілка, 1954), стор. 159.

8. М. Коцюбинський, "Тіні забутих предків", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 321.

"хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє бісеня".⁹ Галюцинації шезника і цапів, що з'являлися Іванові в дитинстві зникли, "обернувшись в коріння дерев, повалених вітром".¹⁰ Вони повернулися ще раз в його дозрілому віці, коли Іван був на полонині: "І ось та смерека закурилась і почала рости. Рoste та й росте — і ось виступив з неї якийсь чоловік. Став на полянці, білий, високий, і гукав назад себе у ліс... Іван показував його іншим гуцулам, але вони дивувалися, кажучи: ' — Де? Сама лиш мряка' ".¹¹

Хвороба, що на короткий час з'являлась і зникала, перемогла Івана вже в його цілком дозрілому віці. Він "нидів і сох, втрачаючи силу" і не з туги за Марічкою, бо він переболів і забув про неї, займаючися довгими роками своїми господарськими справами, а "саме плекання маржинки сповняло радістю (його) серце".¹² Він "нидів і сох", також не тому, що "всі говорили про Палагну та Юру". Іван одружувався не з любови з Палагнуою, і не тому, що "був жадний багатства", а через те, що "треба було газдувати".¹³ Іван не був заздрісний за свою дружину, а все ж таки він сам дивувався цій зміні в ньому: "Що сталося з ним? Сили покидали його, очі якісь розпорошені й водянисті, глибоко запались, життя втрачало смак. Навіть маржинка не давала колишньої втіхи".¹⁴ Хвороба посилювалася у зв'язку із збігом відповідних обставин. Прийнята загалом віра у ворожбу викликає в ньому думку, що його наврочили, що "вони на нього змовились". Іван спершу вибухав гнівом, але в ньому вже не було життєвої сили. Він був хворий, і "червоні круги літали перед його очима та розсипались по горах".¹⁵ Сильні напади галюцинацій, що спліталися із споминами минувшини, з його коханням до Марічки та забобонами і повір'ями, які глибоко закорінені в психіці всіх гуцулів, довели його врешті до смерті. Іван, почувши голос Марічки, йде за ним і падає у провалля.

П. Златоустов, заперечуючи ідеалізацію гуцульського життя в "Тінях забутих предків", де, на думку інших критиків, людина є "чудовий екземпляр первісного звіра, живе незасміченими ще, хоч

9. Там же.

10. Там же, стор. 324.

11. Там же, стор. 342-343.

12. Там же, стор. 349.

13. Там же.

14. Там же, стор. 359.

15. Там же, стор. 361.

примітивними, але здоровими інстинктами повного життя”,¹⁶ пише:

Бідність, деморалізація сім’ї, кривава помста, забобони, дикі звичаї — ось головні риси цього села... Ми вже бачимо, яка важка й лиха ця спадщина... І читач не захоплюється життям тих тіней, не милується ними, а бажає, щоб людина найшвидше визволилась з цих духовних кайданів, якими забуті предки обплели своїх нащадків.¹⁷

Коцюбинський занотовує в своїй записній книжці: ”Я не забобонний... всі грубі забобони я одкидаю”.¹⁸ Тому ясно, що письменник не захоплювався ними, але він мусів їх висвітлити в ”Тінях забутих предків”, бо вони є глибоко закорінені в психіці гуцулів. Забобони в первісній примітивній людині викликали страх перед незрозумілими силами природи. Ілюстрацією для цього є залишки поганських вірувань і звичаїв, які чітко зображені на всіх сторінках повісти. Найвиразніше бачимо їх в різдвяних звичаях, в кресанні ”живого вогню” на полонині, в боротьбі мольфара-Юри з силами бурі і т. д.

Отож у ”Тінях забутих предків” природа є ворогом людини, якої вона боїться і з якою вона постійно мусить змагатися. Навпаки, в ”Лісовій пісні”, коли людина живе в згоді з природою, вона не є самотньою, бо природа помагає їй. Щобільше, людина визволяється від утилітарних поглядів і рятується, коли ”починає жити з природою одним життям”.¹⁹ Коцюбинський не висував у своїй повісті ніякої фантастично-романтичної ідеї, а показав дійсність такою, якою вона є справді в гуцульських гірських селах. Він показав також реальні наслідки цієї примітивної дійсності, де ”так ішло життя худоб’яче й людське, що злилось до купи, як два джерельця у горах в один потік”.²⁰

І не зважаючи на цю гірку правду, читач захоплюється повістю Коцюбинського. Він захоплюється кожним майстерно змальованим образом гуцула чи гуцулки. В кожному враженні, в кожному найменшому деталі, в усіх взаємозв’язках між селянами, в їх мові, в мікроскопічному прониканні в суть подій, в

16. Златоустов, стор. 159.

17. Там же.

18. Коцюбинський, ”Із записаної книжки”, стор. 84.

19. Петров, стор. 159.

20. Коцюбинський, ”Тіні забутих предків”, стор. 353

глибині душі кожної дійової особи, розкривається широка пано-рама життя. Водночас кожному сторінку твору засипає автор зливою мерехтливих барв природи, — чудовою дикою красою українських гір. Однак цією повістю показав Коцюбинський, в якому ілюзорному та самотньому світі ще живуть гуцули і що їх внутрішній світ ще щільно оброслий шкаралушею атавізму давнини — тінями прашурів. І, розкривши сувору дійсність їх життя, стирає ще одну ілюзорну маску про ідеальність такого життя в уяві українського інтелігента.

Коцюбинський, як і завжди, не розв'язує проблем, а тільки ставить їх; він нікого ані нічого не засуджує, не обвинувачує, а тільки розкриває правду. Письменник і тут показує людину з усіх її сторін, а не тільки з одного кута зору. Тому образи його персонажів виходять натурально з чітко підкресленими рисами їх індивідуальності. Його імпресіоністичне освоєння дійсності проникає весь твір. Вистачить хоча б пригадати зображення похорону Івана, що є кінцевим фрагментом повісті.

Так само дивиться Коцюбинський і на природу, не прикрашаючи її фантастикою романтики. Світло-тінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяюча краса, що захоплює письменника, як і всіх імпресіоністів, а з другої — жорстока боротьба за існування, оперта на законі перемоги сильнішого. Тому сам образ природи побудований у творчості Коцюбинського на цілком іншому принципі, як у неоромантиків. Він ніколи не є відокремлений від психіки людини, але вплетений в структуру твору як її органічний складник.

Однак сам письменник, глибоко заглянувши в душу людини, пізнавши наскрізь її внутрішню суть, розкривши найінтимніші тайники її психіки, втомлюється людьми. Ця втома і осамітнення висловлена у фрагменті "Утома" з циклу "Із глибин": "Душа моя втомлена — і навіть жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх застиглий на обличчі мерця..."²¹ Тому не обвинувачення чи співчуття і навіть не намагання спасати, а тільки туга за спасінням проступає меланхолійним ліризмом крізь всю його творчість.

Другу проблему самотності людини, самотності космічної, вже виразніше розкриває Коцюбинський у фрагменті "Мене гнітить". Автор говорить у цьому фрагменті про те, що він живе "двома життями і одно явне, яке здається йому правдиве, шире...

21. М. Коцюбинський, "Утома", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

а друге глибоко заховане, як підземні води". Ця друга сторона життя, каже письменник — це "ціла сфера почувань, які остаються при мені". Таким чином, навіть дуже близькі люди залишаються все таки далекими й чужими. Це є, на думку Коцюбинського, "вічна, нерозгадана загадка життя, тиха і глибока драма людини".²²

Свою кризу втоми і її остаточну перемогу переживає письменник в етюді "Intermezzo". Як же інакше вона звучить у Мопассановім творі "На воді". Він ніколи не зазнав душевної перемоги Коцюбинського. На краю розпуки Мопассан пише: "Треба бути сліпим, п'яним від тупих гордошів, щоб уважати себе за щось інше, як тварину, тільки трохи проти інших вищу..." Він переконаний, що "люди гидкі", що "з усіх порід людська найстрашніша".²³ Ввесь шоденник Мопассана — це один крик розпачу та болю і туги: "Чому ж таке страждання від життя, коли люди здебільшого почувають від нього задоволення? Чому гризе мене невідома мука?".²⁴

І сам собі відповідає: "бо розумію і страждаю від усього, що є, бо занадто його знаю, а найбільше тому, що бачу його в собі".²⁵ Його крик розпуки супроводить почуття радості з причини самоти та втечі від людей. Почуваю в собі, — говорить він, — "сп'янілість від самоти, тиху сп'янілість спокою, яку ніхто не порушить".²⁶ Проте ця втеча від людей також не дає йому заспокоєння. Наскрізь агностично-позивістичний світогляд Мопассана апріорі відкидає все, що не можна сприймати змислами. А його змисли нічого не сприйняли ані "в безмежній тиші, що знімалась від землі до зірок", ані в його власній душі, хоч він сам признає, що внутрішній голос "ніби забулене лезо пиляє (його) серце".²⁷ Нерозуміння цього внутрішнього голосу власної душі, викликає в ньому ще більшу розпуку, самотність та здивування: "Що це? Цей голос, що безперестанку кричить у нашій душі та докоряє нам постійно, невиразно й скорботно... що докоряє нам і за те, що ми зробили, й за те, чого ми не зробили".²⁸

22. М. Коцюбинський, "Мене гнітить", *Твори*, т. 6, ред. С. Єфремова (Київ: Державне видавництво України, 1929), стор. 79.

23. Гі де Мопассан, "На воді", *Твори у восьми томах*, т. 6 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 229.

24. Там же, стор. 247.

25. Там же.

26. Там же, стор. 219.

27. Там же, стор. 246.

28. Там же, стор. 247.

З біографічних даних довідуємося, що жаклива недуга сифілісу зломила сильне здоров'я Мопассана і в середньому віці він, збожеволівши, помер. В той час, коли почали вже проявлятися наслідки хвороби в формі галюцинацій, він написав ще свій твір — щоденник "Горля". Галюцинації Івана, зображені Коцюбинським у "Тінях забутих предків", неначе перегукуються з галюцинаціями автора щоденника "Горля", хоч у цілком іншому тематичному опрацюванні. Мопассан у цьому творі віддзеркалив свої власні галюцинації та свою боротьбу з недугою. Коцюбинський зображує галюцинації Івана, що є зв'язані із споминами героя та з глибоко закоріненими в його психіці народними забобонами і повір'ями. Звичайно, ми не робимо ніякої паралелі між цими двома творами, а хочемо тільки показати, як появу надприродних сил розуміли імпресіоністи. Мопассан висловив це у згаданому щоденнику:

Який же то малосилий наш розум і як він лякається й потьмарюється, коли ми надибаємо на не досліджене іще явище! Замість простого висновку: "Я не розумію цього, бо причина факту мені не дається" — ми зараз же вигадуємо жакливі таємниці та наддиродні сили.²⁹

Мопассана розривали дві сили: його хворобливі галюцинації та візії, які він в дійсности бачив і чув, та свідоме заперечення їх правдивости. В такому стані, він втікає від самотности і повертається до людей: "Справді, самітність небезпечна для умів, що ненастанно працюють. Треба, щоб нас оточили люди, які мислять і розмовляють. Як ми лишаємося довго на самоті, то виповняємо порожнечу фантомами".³⁰

"Імпресіоніст є пантеїстом",³¹ твердить Рафаель і пише, що імпресіоніст завжди намагається розпізнати ту закономірність, що створила індивідуальне існування та схиляється перед усіма формами і виявами буття. Однак він не намагається ніякими ідеологіями чи філософськими системами рятувати людину, а залишає її в стані тієї самотности, в якій вона є створеною. Тим то імпресіоніст навіть не сугерує ніяких рецептів для рятунку людини, а тільки показує тугу за спасінням, що живе в душі людини.³²

29. Гі де Мопассан, "Горля", *Твори у восьми томах*, т. 5 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 385.

30. Там же, стор. 384.

31. Raphael, S. 58.

32; Ibid.

Як ставить цю проблему, не розв'язуючи її ніякою ідеологією, Михайло Коцюбинський? Кілька фрагментів і три головні твори "Intermezzo", "Сон" і "На острові" висвітлюють це питання.

Коцюбинський не намагається розгадати розумом того, що не є можливе, але своїми змісловими враженнями від дійсності він емпірично пізнає, що світло-тінь є неминучим компонентом природи, всього життя на землі; що світло-тінь є також постійним складником людської психіки. В етюді "Intermezzo" говорить він про всім відому правду: "З тьми 'невідомого' з'явився я на світ — і перший віддих, перший рух мій — в темряві матернього лона. І досі той морок наді мною — всі ночі, половину мого життя".³³ Темряву матернього лона він співставляє з темрявою ночі. Кожна людина, що народилася з темряви лона, живе далі одну половину свого життя в темряві ночі, а другу в світлі дня. Логічним висновком цього є панування світло-тіней в серці людини, яке спричиняє її самотність на землі. Поділ серця на дві частини і свою тугу за спасінням людини зображує Коцюбинський в короткому фрагменті "Сон":

Снилось мені — чи снилось мені? — що в грудях половина серця. Де друга? — мучився я... Широкими світами, потоком життя, між натовпом і тиском мчав я розділене серце, і скрізь ввижалась мені рідна половина... Та я помилявся. Край не зростались у ціле серце, а все були дві половини.³⁴

Невипадково в творах Коцюбинського всі враження, які людина не може пізнати зміслами, а тільки при допомозі досвіду своєї власної психіки, відбуваються у сні. Значення маринь у сні докладно вияснює Юнг. Він твердить, що процеси підсвідомости, які є постійно активними, найкраще людина сприймає у сні. На його думку "мариння під час сну нічого не приховують; ми тільки не розуміємо їх мови".³⁵ Природа не робить помилок. Правильність і помилковість — це людські категорії".³⁶ "Природа постійно є активною. Сон є тільки спалахом, або обсервацією постійної психічної активності, яка стала видимою в даному моменті".³⁷

33. Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 239.

34. М. Коцюбинський, "Сон", *Твори в трьох томах*, т. 2, (Київ: Дніпро, 1965), стор. 9.

35. Jung, *Analytical Psychology Its Theory & Practice*, p. 92.

36. *Ibid.*, p. 95.

37. *Ibid.*, p. 97.

В такому моменті, у сні, Коцюбинський побачив те, що він пережив і досвідчив та згодом відтворив в етюді "Intermezzo". Кульмінаційна криза душі, якої не міг перебороти Мопассан і яку зобразив в новелі — щоденнику "На воді", є також кульмінаційною, але перебореною і зображеною Коцюбинським в етюді "Intermezzo".

Цей етюд поділяється на три частини. Перша частина — це душевна криза розпачу та болю. Бунт наростає в душі письменника проти людей. Дорікаючи їм, він втікає від людей і хоче бути самотнім, бо його "серце не може більше вмістити":

Ти не йдеш поруч зо мною, ти влазиш в середину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і болі, розбиті надії і свою розпач. Свою жорстокість і зв'язчі інстинкти. Ввесь жах, ввесь бруд свого існування.³⁸

Середня частина етюду, себто якраз *intermezzo* в музиці життя, — це та переломова хвилина, — та тиша спокою, в якій знаходить він другу половину свого серця:

Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину. Я там хожу і шукаю спокою... На небі сонце — серед нив я. Більше нікого... Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо... А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не паде між нами тінь когось третього...³⁹

Об'єднання довершується через злуку двох половин, що є ясними світляними половинами. Світляна чистота, що є в зеленій і блакитній половині, сполучила їх тоді, коли письменник був самотній, коли ніяка тінь не перешкодила і не затемнила цього зв'язку. Враження від волошок, що дивляться в небо, бо "хотіли бути як небо і стали як небо", відкриває ще одну правду: тільки своєю волею людина може досягти чистоти серця.

Зовнішній зміст свідомости, пише Юнг, "виникає в першу чергу з оточення через сприймання зміслами". Найглибшим джерелом "змісту свідомости є темна сфера психіки — підсвідомість. Ми відчуваємо її категоріями внутрішніх функцій, які не є під контролею волі. Вони є засобом, через який підсвідомий зміст доходить до поверхні свідомости".⁴⁰ Юнг запевняє, що

38. Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 233.

39. Там же, стор. 237.

40. Jung, *Analytical Psychology Its Theory & Practice*, p. 29.

"існує така річ, як підсвідоме сприймання або сприймання, якого ми не є свідомі". Він пише, що має "емпіричний матеріал, що доказує існування такого явища".⁴¹ Іншими словами, Коцюбинський емпірично пережив пізнання, але не зовнішніми зміслами, а "категоріями внутрішніх функцій" душі.

Як бачимо з тексту цього етюду, Коцюбинський показує два роди самотности людини. Перша — це самотність сумна і болюча, друга — це самотність радісна і космічна. Письменник, вилікуваний з розпуки та втоми, переживаючи радість космічної самотности, пише: "Так протікали дні мого *intermezzo*, серед безлюддя, тиші і чистоти. І благословен я був між золотим сонцем і зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі".⁴² Загадку, яка так жакливо мучила Мопассана, Коцюбинський розв'язав не розумом і не логікою інтелекту, а з допомогою вражень від чистоти світла та тиші, — від усієї гармонійної краси природи. Ці враження стали для нього внутрішнім об'явленням.

В третій частині "*Intermezzo*" автор, уже оновивши душу, почуває бажання повернутися до людей. І не тому, що він хворий і самота накидає йому жакливі галюцинації і візії, як у Мопассана, а тому, що він психічно здоровий і зрівноважений: "Я себе ловлю, що до сонця звертаюсь, як до живої істоти. Невже це значить, що мені бракує товариства людей?"⁴³ І він повертається до людей, щоб знову слухати їх скарг і терпінь. Щобільше, він сам каже людині говорити, щоб скарги її про те, що "п'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка", і що "раз на тиждень б'ють людину в лице" та, що "найближча людина готова продати" і що "між людьми як між вовками", розпекли "гнівом небесну баню", та щоб погасили "сонце й засвітили друге".⁴⁴

Різницю між двома відмінними самотностями, що їх може пережити людина, висвітлює Коцюбинський дуже виразно у фрагменті "Самотній". Для людини самотність може бути болісним і радісним переживанням. Болісним тому, що людина ізольована від інших, навіть найбільш дорогих їй людей. А радісним, бо людина слухає тоді "співів, яких ніхто не чує; то співає (її) душа".⁴⁵

У своїх споминах про Коцюбинського Микола Черняв-

41. Ibid.

42. Коцюбинський, "*Intermezzo*", стор. 242.

43. Там же, стор. 210.

44. Там же, стор. 242-244.

45. М. Коцюбинський, "Самотній", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

ський, згадуючи міркування письменника, що "на всі плюси є мінуси" в житті, та що життя, — це "не повне світло, а світло-тінь", пише, що "ці мінуси темнили щастя Коцюбинського" та примушували його "шукати глибше" і досвідчувати більше.⁴⁶

В етюдї "Сон" повертається Коцюбинський ще раз до цього питання світло-тіней в житті людини. Пізнання глибин людської душі привело письменника до розуміння неминучого "прокляття життя": Воно "обростає буденним, наче корою", і без нічиєї вини, стирає й нищить його красу. Воно закидає життя "дрібним, непотрібним тільки грузом", робить з нього смітник, на якому жити неможливо. Життя без краси, без поезії — це злочин, — говорить Антін своїй дружині. Його дружина була добра до нього, але

щодня, роками, вона тільки дбала про його тіло: щоб мав що їсти, щоб мав вигоди, доволі одежі, не застудився. Не жаліла для нього ні часу, ні праці. Се був її обов'язок, такий натуральний, що перестав навіть бути важким... Вони не сварились, люди їх поважали, у них не було довгів! ⁴⁷

Ота "вічна турбота про тіло", затерла духовні вартості, затерла всю красу і витекла "жива вода" з їх життя. На безводному ґрунті не можна зростити квітку, але багато води у вині теж позбавить його смаку.⁴⁸ Тому без прози не можна прожити, і без поезії також. Де тоді щастя людини? Вона все одно завжди самотня!

Коцюбинський знаходить ідеальне щастя людини тільки у сні. "Ми були чисті... і певно світилися", говорить Антін в етюдї "Сон" про себе і свою Незнайому. Тільки таке однакове чисте світло двох душ може їм дати взаємне щастя. Без своєї Незнайомої Антін блукав "глухий, як скрипка, коли порвались у неї струни... німий, як людина, що несподівано втратила голос..." Він її кликав, щоб "разом читати книгу краси", бо вона для нього "закрилась без неї". ⁴⁹ "Білясті дороги", що "послались тихим морем" і немов "давні ієрогліфи, списали синє полотно моря", є таємним письмом, — записами щастя. Однак "дихне легкий

46. М. Чернявський, "Червона лілея" в: Микола Чернявський, *Твори в двох томах*, т. 2 (Київ: Дніпро, 1966), стор. 501.

47. М. Коцюбинський, "Сон", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 312.

48. Там же, стор. 319-320.

49. Там же, стор. 316.

вітрець і раніше зітре записи щастя, ніж встигнеш їх прочитати.”⁵⁰

Що означає враження від ”тихого моря”, на якому ”послались білясті дороги” щастя? Сон, який оповідає своїй дружині Антін — це враження від його власної підсвідомости, що за Юнгом, вливається в площину свідомости і стає видимою у сні, в той час, коли активність людської свідомости обмежена. Найпростішим образом самого підсвідомого, на думку Юнга, є вода. Головно озеро, що знаходиться в долині й з’являється під площиною свідомости. У дзеркалі озера, себто води, людина бачить свою ”тінь”, себе.⁵¹ Образи, що появляються у сні, крім своєї колективної специфіки, мають індивідуальні відхилення.

Образом підсвідомої психіки Антона було враження від тихого моря: ”Море було таке глибоке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показувалося небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі”.⁵²

Найглибші центри підсвідомої психіки Антона були однозвучні з синявою неба. І дійсно, він відчував, що ”ввесь був як пісня”, що ”злився з піснею моря”. Антін бачив у сні свою ”тінь” та своєї Незнайомої: ”А як світилось тіло у тій воді! Воно горіло синім вогнем”. Щобільше, вони занурювали свої руки у море, що були неначе ”веселі вогні” і, плывучи в човні, веслами ”вигрібали із моря скриті в ньому скарби”. Вони ”плили в широкому просторі, рядом, плече з плечем, і вся маса морського повітря, весь запах соли, полинів, сонця — проходив крізь (них)”.⁵³

За Юнгом, людина у сні ”потрапляє в ’світ води’ чи в широку, як світ, і відкриту, як світ, об’єктивність, де вона є об’єктом усіх суб’єктів, у повному оберненні звичайної свідомости, де людина є постійно суб’єктом, що має об’єкти”.⁵⁴ Тому Антін ”не дивився” на свою Незнайому, але ”бачив”, що в неї ”очі — два озерця морської води”, і ”в озері ока переливалась тепла блакить”. Він побачив в них ”все море і ціле небо”, та водночас через її очі дивився ”на небо й на море разом”. Його Незнайома була подібна до нього. І, коли Антін опинився в човні, він зрозумів, що ”не я, а ми. Ми були вдвох” і ”якась добрість з’єднала берег і море, згоду і смуток”.⁵⁵

50. Там же, стор. 302.

51. Г. Фіндайзен, ”К. Г. Юнг і його вчення”, *Українська Літературна Газета*, 10 (жовтень, 1960), стор. 3.

52. Коцюбинський, ”Сон”, стор. 302.

53. Там же, стор. 315.

54. Фіндайзен, ”К. Г. Юнг і його вчення”, стор. 3.

55. Коцюбинський, ”Сон”, стор. 317.

Отже підсвідомість Антона була однозвучною з чистою неба, коли ж підсвідомість Марти, дружини Антона, була міцно зв'язана з земним тваринним інстинктом життя. Марті снилося, "ніби вона доїть корову. Одтяга дійці, а що сикне в дійницю, то на споді не молоко, а чиста вода".⁵⁶

Для студійника психології етюд "Сон" міг би бути цікавим предметом дослідження та аналізу. Нашою метою є тільки показати, в які глибокі царини людської психіки заглядає Коцюбинський. При цьому слід підкреслити, що цей етюд, подібно як інші твори Коцюбинського, відзначається полісмісловістю. І так, з суто психологічної точки зору, можна розглядати Невідому Антона як його власну "аніму". (Згідно з теорією Юнга, "аніма" - це образ жінки в підсвідомості чоловіка, тоді як "аніmus" — це образ чоловіка в підсвідомості жінки.⁵⁷) При чому Невідома в етюді "Сон" персоніфікує також нездійсненну тугу за образом улюбленої жінки, що з'являється в деяких інших творах письменника.

В етюді "Сон" найвиразніше поділяється природа на світло і тінь. Примітивні рослинні й тваринні закони життя належать до земного пляну існування. Краса в природі з її гармонійним ритмом кольорів й осяйною чистотою світла відбиває небесні сфери буття. Людина самотня на землі, бо вона посідає ті дві сфери буття, які викликають постійний конфлікт в її психіці. Космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частка космічних сфер.

Антін не може сказати своїй Незнайомій так, як письменник говорить до людини в "Intermezzo": "Ти не йдеш поруч зо мною, ти влазиш в середину в мене", а каже їй: "ми йдемо поруч", "ми належимо з вами до самотніх" і — "тепер ми як боги", що проголошують — "хай буде світ!" Вони "плили в широкому просторі, рядом, плече з плечем" і світло пронизувало їх. Тимто вони були самотні, як окремі індивідуальні одиниці, а об'єднувала їх однакова світляна чистота їхніх душ. І не дивлячись на самотність і окремішність, вони "говорили навіть тоді, коли мовчали", їх думки звучали в відповідь, як інші струни, коли зачепиш одну", вони "сиділи поплич" і їх "тремтіння зливались в одно".⁵⁸ Вони знали один одного, знали мову своїх душ, що сяяли однаковим

56. Коцюбинський, "Сон", стор. 297.

57. C. G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, translated by R. F. C. Hull (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1956), p. 198-238.

58. Коцюбинський, "Сон", стор. 307.

безтінним ритмом світла. Острів, на якому вони знаходилися, був немов земля серед небесного моря, що вічно "хлюпа в його береги". Антін і його Незнайома пізнали, що

Нема од нього дороги. Хіба місяць вночі збудує золотий міст, з'єднає острів з далеким невідомим. Але міст такий легенький, такий тремтячий, хисткий, що тільки мрія зважитись може ступати на нього і легким нечутним кроком помандрувати у далечінь.⁵⁹

Юнг пише, що "найглибший центр підсвідомости вміщає в собі ключ до завершености й цілісности індивіда".⁶⁰ Таким чином враження від сніва місяця насуває думку, що між "далеким невідомим", де є повна завершеність і цілісність, і "островом землі", себто людською свідомістю, вночі, під час сну, постає сполучення, — твориться золотий міст. Цей "міст" з'являється у сні, тому людина не може ступити на нього і через те він також легенький, як мрія. Отож людина може тільки мрією по ньому пройти. Ця мрія є водночас вічною тугою людини за повною досконалістю і завершеністю та цілісністю, — за спасінням, яке меланхолійним ліризмом пройшло крізь усі твори імпресіоністів.

Кошубинський, вірний емпіричному світоглядові імпресіонізму, не може накидати людині ніякої релігійної віри чи філософської концепції. Але він зумів через реальні переживання свого героя у сні емпірично пояснити суть туги в людині.

Юнг твердить, що тільки тоді людина могла б досягнути своєї довершености і цілісности, коли б злучилися в її свідомому житті всі сфери підсвідомости з свідомістю. Одначе в таку можливість сам Юнг не вірить, бо люди, на його думку, стали б тоді богами. А бути недосконалим належить до нормальних прикмет людської вдачі. Досконалість є тільки ілюзією людини.⁶¹ Проте Юнг цитує слова Христа з "Загубленої Євангелії": "Прямуйте до пізнання себе самих і ви станете свідомі, що ви є синами всемогутнього Бога; і ви пізнаєте, що ви є в місті Бога і ви є місто".⁶²

Наприкінці етюду Антін, розказавши своїй дружині свої сонні марення, докоряє їй за відречення від краси життя, якої він завжди шукав. В суперечці вони називають своє утилітарно-

59. Там же, стор. 316.

60. Jung, Analytical Psychology Its Theory & Practice, p. 109.

61. Ibid., p. 149.

62. Цитовано: C. G. Jung, Analytical Psychology Its Theory & Practice, p. 137.

зматеріялізоване життя "гріхами проти Духа Святого".⁶³ В такій формі слово Бог єдиний раз впало на сторінку творів Коцюбинського.

Перед кінцем свого життя, в 1913 році, Коцюбинський пише свій останній твір "На острові", в якому знову повертається до того самого питання. Враження від неба, сонця, моря і свого власного психічного настрою він малює так:

Сонце проходить серед інкрустацій тіней. А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю. Звідки йде тиша — з мене, чи входить у мене? Не знаю... Здається — ми всі розпливаємося в ній.⁶⁴

А, побачивши дитину, усміхається до неї. А коли дитина відповідала усмішкою, письменник каже: "Ах, як добре збирати усмішки і отдавать їх другим".⁶⁵

Своє власне життя і пізнання правди порівнює Коцюбинський з цвітом агави, "що цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти".⁶⁶ Калениченко пише, що "вже незадовго до смерти письменник дав братові прочитати свій останній рукопис — оповідання 'На острові' " і, коли брат висловив своє захоплення тим твором, признався йому словами: "Розумієш, що я не агаву змалював, а своє життя".⁶⁷ Так само, як сам письменник, агаву "переборювала тисячі перешкод",⁶⁸ щоб вирости високо "ближче до неба і, розцвівши, побачити те, "чого не бачила перше".⁶⁹

Коцюбинський зрозумів також, що те його пізнання, що "таїлося" в ньому, — в його підсвідомості, "продирає нарешті тісні обійми 'свідомості' і виходить на волю як велет, несучи на могутньому тілі... цвіт смерти".⁷⁰ Проте, кожний цвіт ховає в собі зародок нового життя, тому він вітає далеке море, він вітає цю чисту воду "далекого невідомого" своєї душі, в якій він побачив суть туги людини.

Останній рядок, який написала рука письменника, і яким закрив він усю свою творчу працю, звучить: "Одчиняючи вранці

63. Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

64. М. Коцюбинський, "На острові", *Твори*, т. 2, (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 429.

65. Там же.

66. Там же, стор. 441.

67. Калениченко, стор. 240.

68. Там же.

69. Коцюбинський, "На острові", стор. 442.

70. Там же.

вікно, я раз-у-раз бачу ряд цвітучих агав. Стоять струнки і високі, з вінцем смерти на чолі, і вітають далеке море: Ave, mare, morituri te salutant!...”⁷¹

Враженнями від краси природи, враженнями від своєї підсвідомости у сні, розкриває Коцюбинський другу сторінку людської душі, — частину ясну й чисту.

71. Там же.

ЗАКІНЧЕННЯ

Зміст цього дослідження із згадуваними в ньому ключевими творами Михайла Коцюбинського побудований за принципом послідовного накреслення творчого росту письменника в його пошуках за пізнанням зовнішнього та внутрішнього світу людини. Результат аналізу деяких творів Коцюбинського виявив імпресіоністичний стиль як своєрідну манеру, що базується на цілком новій системі світосприймання.

Імпресіоністичне зображення людини в творчості Коцюбинського виявляє єдине творче прямування письменника: служити беззастережній, суворій правді життя та показу в ньому справжнього образу людини. Глибокий гуманізм і любов до людини та життя не заважали Коцюбинському говорити правду навіть тоді, коли вона була болючою й прикрою. Однак письменник не задовольнявся самим відкриттям різних суперечностей між зовнішнім і внутрішнім світом людини, демаскуванням її психічної нестабільності, позірності чи навіть лицемірства. Не дивлячись на всі викриті негативи, Коцюбинський ніколи нікого не засуджував і не обвинувачував. Навпаки, він завжди шукав "відблисків світла" в людській душі, шукав глибоко в складному лабіринті людської психіки того таємного первня, який постійно викликає нездійсненну тугу людини за спасінням. Не теоріями різних ідеологій, якими людство жило тисячоріччями, не релігійним фетишизмом, а емпіричним засобом імпресіоністичних, моментальних і спонтанних вражень від баченої, відчутної чи пережитої дійсності на яві та в сні розкриває письменник в душі людини її другу ясну й чисту сторінку, і розв'язує проблему рятунку людини, таку складну та недосяжну для інших імпресіоністів його часу. Коцюбинський показав, що не самим захопленням красою природи, але збереженням вартостей цієї краси й чистоти в своїй душі, людина може знайти гармонійну цілісність і довершеність у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника являються неначе ланкою, яка сполучає скоропроминальний, матеріально-зовнішній світ з психічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю "далекого невідомого".

Ф. Пуль стверджує, що мистецтво 20 століття постало тільки завдяки попереднім творчим досягненням імпресіонізму.¹ Відомий художник Марк Шагалл, підкреслюючи велику переломову роль імпресіоністичного напрямку для розвитку літератури і мистецтва, пише, що "з появою імпресіонізму веселка почала сяяти на горизонті нашого світу".² Він переконаний, що "імпресіонізм відкрив вікна"³ для нових творчих досягнень. Шагалл вважає, що мистець "мусить бути спроможний сприймати реальність, видиму й невидиму, відчутну й неспроможну, збагнену й тьмяно усвідомлену, теперішню, пригадану й передчуту на тлі вічності".⁴ На його думку "природа є без порівняння більше, як те, що можна сфотографувати, і реальність є більше, ніж зовнішній світ".⁵ Щобільше, він навіть припускає, що весь наш внутрішній світ, можливо, "є багато більшою реальністю, ніж видимий світ".⁶ Відзначаючи позитивну роль імпресіонізму, Шагалл висловлює однак затривоження процесом звуження й розкладу, який pojavився в мистецтві і який почався від часу зречення релігійних почувань, від секуляризації життя людини, а в фізиці, досягаючи аж ген вниз до неутрону, найменшої атомної частки, що може мати страшний апокаліптичний наслідок. Він бачить рятунок людини в повороті до біблійних правд чи навіть іншого принципу універсальної любови та повної гуманности,⁷ яка, на жаль, ще сьогодні є "тільки ідеалом, а не реальністю".⁸

Тут варто ствердити, що імпресіонізм, який був мистецтвом правди, поволі перемінюється в мистецтво хвилих насолод життям та захоплень скоропроминаючою красою,⁹ добігаючи свого *fin-de siècle*. Позитивістичний світогляд, на якому виріс імпресіонізм, базується на переконанні про неможливість досягнення метафізичного пізнання. Тим то імпресіонізм, вивер-

1. Pool, Phobe, Impressionism (New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967), p. 267.

2. Цитовано в: E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 136.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid.

7. Ibid., p. 137-138.

8. E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 146.

9. Naumann, Hans, Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924 (Stuttgart: J. B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924), S. 66.

нувши наверх людську душу, не був спроможний нічого більше в ній знайти, крім відчуженості людини від людини та ілюзорної дійсності. Разом з усіма негативними сторінками людської вдачі він почав підкреслювати безсенсовність існування людини та випадкову безцільність всієї світобудови. Таким чином, імпресіонізм світоглядом доходив краю, ставав однобічний і виснажувався. Реакцією на вигасаючий імпресіонізм був поворот до ідеї, що характеризує експресіонізм і символізм. Тому вони стали його логічними наслідниками в творчості, засвоюючи собі деякі світоглядові та стилістично-технічні прикмети імпресіонізму.

Ернст Фішер у своїй праці "Мистецтво проти ідеологій" слушно стверджує, що поняття декадентства в мистецтві є часто зле зрозумілим або помилково уживаним. Він твердить, що нові рухи в творчості рідко переходять спокійно із старої течії в нову, зате часто через суперечність позицій революційно, проломлюючи прийняті принципи, досягають свого кульмінаційного рівня і знову поволі занепадають,¹⁰ так як це у формі хвилі ілюструє Чижевський. Новатори, що виростають із занепаду попереднього мистецького стилю, відмовляються належати до нього, надхнені новими правдами та новими мистецькими принципами. Часто опозиція починає виростати з попереднього напрямку, як це сталося з експресіонізмом. Справжнє декадентство починається аж тоді, коли в середині даного мистецького стилю розвинулося те, що повинно бути поборене в кожній творчості: неґація, — заперечення себе, порожні чи заяложені фрази, банальність стереотипу, рутини, фетишизм, лицемірство,¹¹ захищення себе пристосуванням до вимог, які суперечать власним переконанням мистця. На цій підставі треба заперечити твердження деяких літературознавців, що творчість імпресіоністичного стилю була декадентством літературного процесу.

Нові ідеї та ідеології, що з'явилися по імпресіонізмі в інших мистецьких стилях, також не дали розв'язки болючій проблемі людини. Навіть пізніший сюрреалізм і жанр "потoku свідомості" в белетристиці ще більше, йдучи процесом звуження та розкладу людської психіки, досліджують тайну душі людини, як "чорної скриньки", за терміном уживаним лінгвістами, та викривають тільки "чорні сили" в людській душі.

Затривоженість Шагалла упадком релігійного почування з

10. Fischer, p. 154.

11. Ibid., p. 155.

алярмуючими наслідками в літературі та взагалі в мистецтві, старається Фішер злагіднити переконанням, що разом з повним небезпек розпадом діють теж протилежні, позитивні сили об'єднання: зміст життя збагачується, вузькі горизонти поширюються і всі континенти та всі епохи зливаються в одне колективне знання й досвід людства.¹² Таке поглиблене знання власного, внутрішнього "я" та всієї світобудови дає навіть надію, що в людині "дух, який мовчазно ворухиться під звалищами глупоти, захланности й жадоби влади — таки накінець виявиться сильнішим".¹³

Фішер забуває, що без свідомого бажання й волі людини знайти та визнати цю силу Духа у власній душі, Він завжди буде тільки мовчазною силою без активної дії. Це зрозумів дуже добре Коцюбинський і, шукаючи все своє творче життя, знайшов врешті в людській душі красу Світла, а зматеріялізоване життя людини назвав "гріхами проти Духа Святого".¹⁴

Чи знайде Його людство майбутніх поколінь і досвідчить Його об'єднувальну силу та переборе всі небезпеки розпаду та знищення? Чи залишиться Він тільки невідкритою, мовчазною силою, що ворухиться на дні душі під звалищами власного психічного мороку та недосяжною й вічною тугою людини?

12. Ibid., p. 161.

13. Ibid.

14. Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

ПЛЯНЕТНЕ ВИДИВО: МІТОТВОРЧЕ СВІТОВІДЧУВАННЯ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Марко Царинник

1.

*Історія мого життя — це частина
історії моєї батьківщини.*

Тарас Шевченко

Хоча майбутньому біографові доведеться з'ясувати незліченні подробиці обставин, подій і композиції, обриси життя і творчості Олександра Довженка уже виразні. Народившись у родині вбогих селян, чумаків і рибалок, які походили від козаків, він ріс до повноліття в супісках і сіножатях над річкою Десною, живлений піснями, фолкльором і мітами, які були утворені прадавнім хліборобським побутом. Ніколи не любивши легких клясифікацій, Довженко був по черзі вчитель, політичний робітник і дипломат, карикатурист, ілюстратор і маляр, кіно-режисер, повістяр, драматург, журналіст і під кінець знову вчитель. Передусім він був втіленням своєї батьківщини, людиною, чия свідомість усім своїм корінням була українська.

За молодости Довженка, до революції 1917 року, його країна була розірвана між Росією й Австрією, де при владі були поляки. Церкву й школу знищено або денационалізовано, українське друковане слово суворо обмежено, а вищі суспільні верстви засимільовано в інші культури. Тільки селянство витерплювало, лишившись основою відродження нації. У фолкльорі, у сумних піснях, у фантастичних оповіданнях і легендах — нібито невинних виявах рідного духу — селяни приглушено

Англомовний оригінал цієї статті написано як передмову до перекладу "Автобіографії" і "Щоденників та записних книжок" Олександра Довженка, який вийшов недавно під назвою *The Poet as Filmmaker* у вид-ві Массачусетського технологічного інституту. Український переклад друкується за згодою видавництва. Copyright © 1973 by the Massachusetts Institute of Technology.

висловлювали свою відмову коритись і навіть воювали проти своїх гнобителів. Національна культура, що її творили такі мистці, як Тарас Шевченко та Іван Франко, а пізніше і сам Довженко, черпала великою мірою із народної спадщини. Але селяни, не зважаючи на їхню відданість традиціям, були переважно неосвічені.

Ледве вивчившись на гімназійного вчителя і виїхавши до Житомира відбувати службу, молодий Довженко не забарився виявити своє незадоволення таким станом речей: йому загрожено засланням за українську мову і за поширення "протидержавної пропаганди" і "мужицького демократизму" серед його учнів. Повалення царату перешкодило царським держимордам зреалізувати погрози. Революція 1917 року, яка в Україні швидко перетворилась у війну національного визволення від Росії, звільнила гальмовану силу, і люди зорили нові обрії. Довженко описує тодішнє хвилювання у своїй "Автобіографії":

Я вигукував на мітингах загальні фрази і радів, мов собака, який зірвався з цепу, широко вірячи, що вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи в учителів, лікарні у лікарів, Україна в українців, Росія в росіян, що завтра про це довідається увесь світ і, вражений розумом, що осяяв нас, зробить у себе те ж саме.¹

Переїхавши з Житомира до Києва, Довженко кинувся у вир революційних подій: він організував студентську громаду, відбув військову службу,² керував мистецтвом, відав школою, роз'їжджав по селах для організації влади на місцях і вступив до націонал-комуністичної партії боротьбистів. Згодом, за протекцією боротьбистського лідера, Олександра Шумського, його вислано як дипломата української радянської республіки спершу до Варшави, а тоді до Берліну, де він узявся вивчати модерне малярство. Вернувшись улітку 1923 року на Україну, Довженко переїхав до Харкова, що був тоді столицею країни, і почав використовувати свої німецькі студії: він рисував

1. *Твори в п'яти томах* (Київ: Дніпро, 1964-1966), т. 1, с. 24.

2. Довженко пише в "Автобіографії", що він служив у Червоній Армії від 1918 до 1920 року. За свідченням, згаданим у антології Юрія Лавріненка *Розстріляне відродження* (Париж: Kultura, 1959), с. 861, Довженко 1918 року був вояком Третього Сердюцького полку Української Армії. Якщо це свідчення достовірне, можна зрозуміти, чому Довженко пізніше промовчав такий зв'язок.



Олександр Довженко

карикатури, ілюстрації до книжок і кіноплякати.³ Його малярське око пізніше міцно позначилося на всіх його фільмах, від вибору екстер'єрів і декорацій до композиції кадру і мізансцени.

У Харкові Довженка зустріла нова політична і культурна ситуація. Політичні здобутки української визвольної війни були короткотривалі, але розгін національного відродження тривав далі. Українські комуністи примусили партію надати Україні широку автономію і завести, всупереч бажанню росіян, що очолювали партію, так звану "українізацію", яка вводила

3. Майже двісті зразків Довженкової графічної роботи зібрано в книзі: Інна Золотоверхова і Геннадій Коновалов, *Довженко — художник* (Київ: Мистецтво, 1968).

українську мову в школи й державні установи України. Після десятиріч послідовної русифікації, українська культура виступила як міцний паросток, встановлюючи нові зв'язки і з рідними і з західноєвропейськими традиціями. Дослідник цієї доби, Юрій Луцький, звертає увагу на центральну роль літератури в цьому становленні:

Джерел українського національного відродження багато... Чи ми візьмемо поширення масонства, чи українських декабристів, чи зацікавлення етнографією і фолкльором, чи таємне Кирило-Методіївське братство, чи романтизм і соціалізм Драгоманова, усі вони злилися в один видатний продукт — модерну українську літературу, яка своєю чергою стала підвалиною дальшої національної і культурної просвіти. Протягом дев'ятнадцятого і на початку двадцятого сторіччя література відігравала таку важливу роль в Україні тому, що тільки в ній можна було висловлювати новий національний дух. Усупереч пильній контролі царату, вона виконувала багато функцій тому, що разом з театром та й у відсутності всякого українського політичного життя, вона була не тільки засобом для поширення ідей, але й могутнім зряддям освіти в історії, мові і політичній теорії, як у широких масах народу, так і в інтелектуальних середовищах.⁴

Тож не диво, що молодий маляр швидко пристав до бурхливого літературного життя в Харкові, де щодня закладалися нові журнали, і де кожна друга людина, здавалося, носила в кишені членський квиток від письменницької організації. Довженко ввійшов у літературні об'єднання "Гарт" і "Плуг", а коли вони розпалися, став співфундатором Вапліте — Вільної Академії Пролетарської Літератури — чий голова, ворохобний полеміст Микола Хвильовий оформлював провідну ідею нової пролетарської інтелігенції: "категоричний імператив" українського відродження в УРСР.

Мішаючи марксизм з націоналізмом, Вапліте відразу ставла ідеологічним центром цієї "Sturm und Drang" доби. До революції українські інтелігенти переважно мислили всеросійськими категоріями. Комуністи і попутники, які допомагали силам Москви під час революції, мали надію, що ціною коляборації з

4. George S. N. Luckyj, *Literary Politics in the Soviet Ukraine, 1917-1934* (New York: Columbia University Press, 1956), p. 23.

Москвою вони зможуть стати в проводі справжньої української держави, яка буде або незалежною або членом радянської конфедерації. Хоча вони щиро підтримували новий лад, провідною зіркою для них була ідея українського національного відродження:

Зобов'язавшись "обслуговувати лінію партії збиранням навколо неї усіх творчих сил", вони мали власне поняття української пролетарської літератури. Вона була, на їхній погляд, не стільки продуктом комуністичної ідеології, скільки українського культурного і політичного пробудження, яке корінилось у віковичній українській боротьбі за національне і соціальне визволення. Ці українські комуністи не бачили суперечности у намаганні здійснити українські національні вимоги через перемогу світової революції.⁵

Пишучи "Автобіографію" одинадцять років після того, як партія розгромила Вапліте і нібито винищила "бацилі хвильовизму", Довженко, звичайно, применшив значення своєї участі в роботі організації та вплив Хвильового на своє мислення. Проте він опублікував у збірнику Вапліте свою першу статтю, "До проблеми образотворчого мистецтва" (в якій він поширив на малярство тези Хвильового про незалежний шлях української культури), і він познайомився в цей час з найважливішими утворами нового культурного піднесення. Пантеїстичні поеми Павла Тичини, різьблені строфи Миколи Бажана, п'єси Миколи Куліша, експресіоністичні вистави Леся Курбаса в театрі "Березіль", проза Юрія Яновського (чільного ваплітянина, з яким Довженко надовго зжився), монументальні картини Михайла Бойчука і новелі та полеміки Хвильового — усе це було пройняте тим ліричним романтизмом і тією революційною патетикою, що пізніше виявились у Довженкових творах. Сьогодні, коли ми знаємо долю цих мистців, — Хвильовий кінчив самогубством; Куліш, Курбас і Бойчук загинули на засланні; Тичина, Бажан і Яновський пережили серйозні кризи, — від їхньої творчости віє трагедією і стражданням. Тільки постійні коливання між надією і розпачем, злетами і спадами могли зродити багатство цього мистецтва.

Не зважаючи на те, що у своєму мистецькому ставанні

5. George S. N. Luckyj, "The Battle for Literature in the Soviet Ukraine: A Documentary Study of VAPLITE (1925-28)," in *Harvard Slavic Studies* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957), vol. 3, p. 229.

Довженко був украї своєрідний і унікальний, його уява була загалом типова для темпераменту Харкова. У ньому видно той самий романтичний різновид українського націоналізму, ту широчінь круговиду, ту конкретність мислення — докорінно політичного, — той нахил до епіграми і те ставлення до мистецтва, яке Хвильовий назвав "романтикою вітаїзму", і гаслом якого було: "бий себе й інших "свиною". Будируй суспільство, не давай йому заснути... вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє "я".

Переконаний комуніст, Хвильовий твердив, що Україна не може далі бути колонією Москви. Незалежний культурний розвиток найкраще служитиме інтересам Української РСР і світової революції. Письменники мусять орієнтуватися на кращі традиції Західної Європи, Європа доктора Фавста, коли розуміти його, як "допитливий людський дух". Погляди Хвильового про неприродність російської гегемонії на Україні знайшли відгук у багатьох інших мистців, письменників і науковців, і навіть у деяких колах КП(б)У, особливо у Наркома освіти, Олександра Шумського. 1926 року партійні лідери в Москві вирішили справитися з цими "збоченнями". Шумському і Хвильовому зроблено сувору догану. Першого усунено з його посту і переведено з України; другого змушено вмістити в пресі покаянного листа, в якому автор бичував себе за допущені ним "ідеологічні і політичні помилки".

У той час, коли Харків переживав перші репресії, Довженко, в обставинах, що досі не цілком з'ясовані, покинув столичний літературний осередок.⁶

Влітку 1926 року, в червні, після безсонної ночі, оцінивши в думках усе зроблене мною в житті, я взяв палицю, валізу і поїхав до Одеси, щоб ніколи більше не повертатися в свою колишню квартиру. Я залишив у цій квартирі всі свої полотна, весь інвентар. Я стояв на березі

6. Пояснення Довженка в "Автобіографії" про те, як він розійшовся з харківськими письменниками, можливо не зовсім щире, але треба пам'ятати, що він писав тоді, коли багатьох з них уже ліквідовано. Микола Бажан, учасник подій тих років, пише в статті з 1930 року, що Довженко поїхав до Одеси просто подивитися, як фільмують його сценарій *Вася — реформатор*, і лишився, щоб докінчити постанову. ("Олександр Довженко" в книзі *Люди, книги, дати* (Київ: Радянський письменник, 1962), с. 86. Питання, чи Довженко покинув Харків не тільки тому, що він був незадоволений "обмеженістю і вузькістю" харківських письменників, але й тому, що він відчував, що режим незабаром гостро виступить проти них — залишається відкритим.

Чорного моря, сказати б, голою людиною, якій уже тридцять два роки; треба було починати життя спочатку.⁷

За три роки він був світової слави кінорежисер. Його першим фільмом — *Вася-реформатор* — була короткометражна комедійка, дія якої відбувалася в містечку, що дуже нагадувало Довженкову рідну Сосницю. Наче Давид, який вступив у двобій з Голятом, Васько та його братик Юрко борються проти релігійних забобонів, виліковують свого дядька від алкоголізму і навіть виходять переможцями в герці з дебелим бандитом. Зразу за цим фільмом послідувала друга короткометражка, *Ягідка кохання* — комедія непорозумінь, сповнена карколомних пригод під Чарлі Чапліна.

В основу Довженкового третього фільму — *Тека диккур'єра* — покладено ту саму подію, що Володимир Маяковський використав у своїй поемі, "Товаришеві Нетте — пароплавові й людині". Радянського дипломатичного кур'єра вислано з Лондону до Москви з текою важливих документів. Шпигуни британської контррозвідки женуться за ним, щоб відібрати документи. Зранений в борні з шпигунами, диккур'єр умирає, але англійські пролетарі й моряки приставляють портфель до Радянського Союзу. Фільм додатно вирізнився на тлі вбогої продукції молодого українського кіна, але навіть унятливий крик ледве чи передбачив би, що наступним твором Довженка буде епохальна *Звенигора*.

Упочатку українське кіно було українським лишень у географічному розумінні, бо покладалося головню на досвідчених російських кінопродуцентів. Навіть його найкращі два фільми, *Два дні* Георгія Стабового (1927) і *Нічний візник* Георгія Тасіна (1928) не мали специфічно українського характеру. Всередині двадцятих років, надхненні відкриттям національної ідентичности і одночасним визволенням творчого таланту, молоді місцеві мистці почали захоплюватися новою художньою формою. Харківський відділ ВУФКУ — Всеукраїнського фотокіноуправління — почав видавати місячник *Кіно*, який регулярно звідомлював про авангардні продукції в Західній Європі. Мистецькі уподобання керівництва ВУФКУ були спершу шаблонні, але згодом воно йшло на більше ризико з невідомими артистами і чудернацькими проектами — включно з сценаріями

7. "За большое киноискусство", виступ у січні 1935 року на святкуванні 15-річчя радянської кінематографії. Цитата за перекладом у книзі *Олександр Довженко про красу* (Київ: Мистецтво, 1968), с. 197-198.

Маяковського і "кіноківськими" фільмами Дзиги Вертова — ніж яканебудь інша радянська кіностудія. Одним із цих чудернацьких проєктів була *Звенигора* Довженка (1928 рік). "Нене рідна! Чого тут тільки не відбувається!" вигукнув Сергій Ейзенштейн, вперше побачивши *Звенигору*.

Ось із якихось подвійних експозицій випливають гострогруді човни.

Ось пензлем білою фарбою вимашують зад вороному жеребцеві.

Ось якогось страшного ченця з ліхтарем чи то викопують із землі, чи то закопують знову....

І ось уже дід — символ давнини — підбурений злим сином, кладе на рейки символу прогресу — поїзду — динаміт.

У поїзді — добрий син. Наш радянський. П'є чай. В останню хвилину катастрофа не відбувається.

І раптом дід — символ давнини — сидить собі, як живий дідусь у відділенні вагону третьої класи і п'є із сином чай з натурального чайника....

Однак картина все більше й більше починає звучати невимовною чарівністю. Чарівністю своєрідної манери мислення. Дивним переплетенням реального з глибоко національною поетичною вигадкою. Гостро сучасного і разом з тим мітологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського....

Перегляд закінчився. Люди підводяться з місць. Замозкли. Але в повітрі носилося: серед нас нова людина кіна, майстер з власним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальности. ⁸

Звенигорою починається справжня історія українського кіна; нею дебютував Довженко як майстер свого фаху (перші три фільми він рідко згадував, коли оцінював свою роботу, вважаючи, що це учнівські спроби). Драматичний конфлікт *Звенигори* побудовано на зударі двох братів, більшовика Тимоша і петлюрівця Павла. Їхній дід розповідає їм про скарби, що закопані в заповітній горі. Павло так захоплюється цими казками, що їде за кордон, мріє підняти велике повстання проти

8. С. М. Эйзенштейн. *Избранные статьи* (Москва: Искусство, 1956), с. 121-123. Цитата за перекладом у книзі *Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця* (Київ: Державне в-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959), с. 59-60.

радянської влади. Тиміш стає комісаром революції. Павло втікає з касою з празького театру, переповненого людьми, які заплатили, щоб побачити, як Павло прилюдно застрелить себе. Він вертається на Україну, щоб боротися проти більшовиків. Навчений Павлом, дід кладе міну на рейки поїзду, яким керує Тиміш. Міна не вибухає. Павло кінчає самогубством, і дід сідає до Павла в поїзд, що мчить уперед.

Хоча розвиток подій у фільмі зовсім ясний, — в ньому вміло переплетені епізоди з варягами, гайдамаками і німецькими солдатами з першої світової війни, — тодішня критика звелася на Довженка за незрозумілу інтригу. Довженко мав готову відповідь:

Ви кажете, що дехто з наших глядачів не зрозуміє мого фільму? Що ж робить? Не винен же я в тому, що не можу перед кожним сғансом стати перед екран і сказати:

— Глядачу, коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм.

Коли ж твоя сусідка прошепоче до тебе, що "це не цікаво", — вставай і зразу ж, не гаючи часу, іди з нею до іншого кіна: мій фільм більшовицький.⁹

В інтерв'ю з Юрієм Яновським Довженко виставив свої наміри в дещо іншому навітленні:

— Автори *Звенигори*, Михайло Йогансен та Юртик, мабуть, бояться за мою гарячковість. Що мало, мовляв, залишитися їхніх ідей та фактів у картині. Але вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показати їхні думи. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, конденсовану з усіх українських легенд, романтику, конденсовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашій будівництві, в матеріялістичнім світогляді. І дивною стане від цього всього вся легенда легенд. Чудною стане романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу,

9. "Про свій фільм". *Звенигора: лібретто та збірка статтів* (Київ: ВУФКУ, 1928), с. 43-44.

мусять бути несподівані. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіна.¹⁰

Звенигора була фільмом горизонтального розтину, дія-хронічним показом багатовікової історії українського селянства. *Арсенал* же (1929 рік), Довженків наступний фільм, що поступається тільки його шедеврові *Земля*, був фільмом вертикального розтину, синхронічним показом кількох років революційного вирування, "синтезою 17-го року на всій Україні", словами Довженка.

Історик радянського кіна, Джей Лейда, пише:

Арсенал виріс із матеріалу *Звенигори*, згущеного й поглибленого, але з величезним стрибком у нову вільно поетичну і геть чисто особисту якість. *Звенигора*, не зважаючи на всі блукання крізь дивні шари минулого і згадки про теперішнє, далі цупко трималася "логічного" розвитку; переходить від одного рівня на другий далі оправдувано сюжетом або прийомом діда, який розповідає небувалиці, або навіть сновиддями. Але *Арсенал*, як це вказав Ейзенштейн, править за приклад "визволення усієї дії від обмежень часу і простору", за приклад "драматургії візуальної кіноформи".¹¹

У конспективному огляді української революції Довженко показує першу світову війну, — солдати гинуть на фронті, а по селах їхні жінки і діти вмирають з голоду, — революційне братання солдатів і їхній поворот додому поїздом, що розбивається. Націоналісти виступають; більшовики реагують; буржуазія спантеличена, і на вулицях ведуться бої. Робітники ківського заводу "Арсенал" повстають проти Центральної Ради. Щойно прибувши з фронту, Тиміш (ролю якого грав Семен Сващенко — він же грав Тимоша в *Звенигорі*) заявляє, що він пристає до більшовиків. У заключному епізоді, коли повстання арсенальців уже придушено, Тиміш виступає як символ вітальності робітничої кляси:

А на останньому бастіоні "Арсеналу" посипає ворогів з кулемета Тиміш.

Підбігають до нього гайдамаки... Вогонь! Вогонь! нема. Заїло кулемет у Тимоша.

10. Юрій Яновський, "Звенигора". *Твори в п'яти томах* (Київ: Радянський письменник, 1958-1960), т. 5, с. 131.

11. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (New York: Macmillan, 1960; New York: Crowell Collier and Macmillan, 1973), p. 243.

Лютиться Тиміш, топче кулемет, випростовується і починає кидати каміння в наступаючого ворога.

— Стій! — кричать гайдамаки, сторопівши.

— Хто з кулеметом?!

— Український робітник. Стріляй! — Тиміш випростався, роздер на грудях сорочку й став як залізний. Страшною ненавистю й гнівом палають очі.

Три залпи дали по ньому гайдамаки і, бачачи марність нікчемних пострілів своїх, закричали, приголомшені:

— Падай! Падай!

І самі зникли.

Стоїть Тиміш — український робітник.¹²

Проникливі завваги про *Арсенал* і *Землю* американського кіноісторика Луїса Джекобса перегукуються з словами самого Довженка у вище цитованому інтерв'ю:

До структуральних надбань своїх колег (Ейзенштейна і Пудовкіна) він додав глибоко особистий і поетичний вгляд, від якого його фільми не тільки набувають містичної якості, але й стають украй надзвичайними. *Арсенал* і *Земля...* лаконічні стилем і посідають дивну обдарованість уявою, яку важко описати. Каже Довженко, "Хвилювання червоною ниткою проходить крізь усі мої роботи". В обох творах немає сюжету; вони виникають із настроїв, понять і образів українських легенд. В обох є чутливі композиції, які екран рідко коли бачив, блискуче пов'язані між собою кутом зору, тоном і рухом. Ці картини такі персоналізовані, що вони досягають емоційної напруженості великих ліричних поем; їхні образи такі згущені, багаті і несподівані, що Довженка, може більше, ніж когонебудь, можна назвати першим поетом кіна.¹³

Тридцятого року Довженко випустив *Землю*, словами Джекобса, "блискучий внесок у галузь ліричної кінематографії", що своєю пристрасною простотою став шедевром світового кіномистецтва. Лейда звертає увагу на Довженкові кроки до композиційної стрункості:

Ще під час фільмування *Теки динкур'єра* Довженко заявив у інтерв'ю, що він шукав простоти, і його

12. *Твори в п'яти томах*, т. 2, с. 35-36.

13 Lewis Jacobs, *Rise of the American Film* (New York: Harcourt, Brace and World, 1939), pp. 322-323.

мистецький розвиток відтоді — це процес усе більшої відвертості, згушення його заяв, усунення технічної орнаменталії — від фантазії *Звенигори* через епічну поему *Арсеналу* до філософського гимну *Землі*.¹⁴

Події у фільмі розгортаються повільним, сливе маєстатичним ритмом. В оточенні щедрої природи показано, як стара людина вмирає, молоду людину вбивають, і народжується дитина. В українському селі напередодні колективізації куркуль Архип Білоконь відмовляється вступити в колгосп. Молодий сількор Василь Трубенко (якого теж грав Сващенко, як продовження Тимоша в попередніх двох фільмах) їде до столиці по трактор, але в дорозі назад трактор спиняється: вода випарувала з радіатора. Винахідливі хлопці наповнюють радіатор сечею, і трактор завершує тріумфальний в'їзд у село.

У центральній частині фільму, де панує, словами Довженка, "біологічна, пантеїстична концепція", в місячному сьйві теплої літньої ночі, після сцен багатих жнив, воли ремигають лежма, чорногузи спокійно сплять у гніздах, і парубки сидять нерухомо з дівчатами, "піддавшись владі трепетних нічних дотиків". Серед них — Василь і його наречена Наталка. Вони розходяться. Сам на закуреній вулиці, відчуваючи "незвичайну легкість і радість духу", Василь починає танцювати:

"Дай я трошки потанцюю, повчусь собі нищечком, отак-от, щоб ніхто не бачив... Е-е! Та я, здається, вже й танцюю. Давай так, та ось так, отакечки, так і так!..." "Од села до села танці та музики! Курку, яйця продала, куплю черевики!..." Слова байдуже які. Можна й старі поки що."

Василь і сам не помітив, як закурів шлях від гопака й пил зазолотів між тинів через усю вуличку. І від глухого тупоту його ніг і жагучого шепоту серед сонного безгоміння утворилась така тиша, і стільки злагоди розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи, скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме тут місяця жоден злочин....

Василь протанцював уже три вулички. Отак, певно, й народжувались народні танці. Не по танцклясах, не на паркетах виникли їх святкові рухи, а в тайних наказах жаги оволодіння, де вже не з волі скрипок чи труб, а за непорушним законом життя душа рветься у височінь, коли, підкоряючись внутрішній музиці поза всіма законами тяжіння, торжествуюче тіло відривається від землі навстріч

14 Leyda, Kino, p. 255.

кращому, що несе в окремій людині безсмертна душа його народу.

Ніколи ще не танцював Василь з такою насолодою й радістю. Заклавши праву руку за голову, а ліву заклавши за спину, здавалось, не поступав — линув над селом у хмарці золотавої куряви, збитої могутніми ударами ніг, і довгий курний слід клуботів за ним над тихими завулками. Онде вже й хату видно.... Постріл! І.... нема Василя. Упав він просто з танцю на дорогу — в смерть. Легкий порох знявся над його трупом у місячному сяйві. Щось пробігло вдаль між верб. Захропли коні. ¹⁵

Скорботний батько, переборовши свій попередній опір колективному господарству, виганяє священника і заявляє, що він хоче, щоб його сина поховали "по-новому... з новими піснями про нове життя". І коли товариші Василя, співаючи радісно, несуть на плечах його тіло, піп молиться сам у церкві, Наталка з розпачу розриває на собі одяг, а Василева мати вертається до хати — родити останню дитину (ці чотири сцени перемішано в монтажі). А коли над могилою виголошують прощальну промову, вбивця Василя біжить серед гречки і гукає:

— Я!... Я вбив його!.. Вночі, коли все спало.... А він ішов вулицею сам... і танцював!!!

І знову кинувся бігти — в один бік, потім у другий.... І раптом впав з розгону стрімголов додола і шалено завертівся, неначе прагнучи вритися, вкрутитись в землю, як хробак. ¹⁶

На запилену землю лине теплий, буйний дощ, омиваючи плоди. Тоді хмари проходять, і над селом знову панує сонце і тиша. Французький кінознавець Жорж Садуль цитує Довженкові слова про його цілі й методи в *Землі*:

Я хотів показати стан українського села 1929 року, тобто тоді, коли воно переживало економічну трансформацію і психічну зміну в масах. Мої принципи такі: 1. Сам сюжет для мене зовсім нецікавий; я вибираю його, щоб одержати найповніший вираз суттєвих соціальних форм. 2. Я використовую типовий матеріал і застосовую синтетичні методи; мої герої і їхня поведінка характерні для їхніх клас. 3. Матеріал моїх фільмів надзвичайно згущений часово;

15. *Твори в п'яти томах*, т. 2, с. 62-63.

16. Там таки, с. 68.

при тому я переломлюю його крізь призму емоцій, яка надає йому життя й вимовности. Я ніколи не лишаюся байдужим в обличчі цього матеріалу. Треба сильно любити і ненавидіти у великій мірі, щоб мистецтво не було догматичним і сухим.

Від себе Садуль додає:

Хоча самі події (колективізація в Україні і куркульський опір) пов'язані зі своїм часом, *Земля* вміщає універсальні теми, які перевищують дану добу: родючість землі, щорічне відродження, життя, любов і смерть. Саме трактуванням цих тем *Земля* набуває хвилюючої ліричної сили, і саме тому журі критиків двічі з повним правом вибрало фільм як один із найкращих дванадцяти фільмів за всю історію кінематографії. Зверхньо просте фотографування, яке спрощує кожний елемент до його основного значення, посідає надзвичайну красу і блискуче передає враження широких просторів, садів і величезних соняшників під величним небом. А над усім ширяє Довженкова любов до його рідної України.¹⁷

Натяки фільму на актуальні теми не довго лишаються в уяві глядача, — Довженка більше цікавлять тяглість історії та істини життя, ніж боротьба між незаможними селянами і куркулями, — і глядач відходить після сеансу з невиразними почуттями про кінцеве місце смерті в циклі життя. Дід, який вмирає в першій сцені *Землі* (списаний з Довженкового рідного діда, Семена Тарасовича), приймає свою кончину не з протестом, а з спокійним розумінням, що смерть — завершення життя. Убивство і похорон Василя — це завершальні хвилини фільму, але *Земля* кінчається як могутнє ліричне ствердження життя. Бо смерть Василя ні в якому разі не трагічна втрата: він гине саме в ту мить, коли його молоде життя найповніше виявилось, і ритм його похорону "більше нагадує оду життю, ніж реквієм мертвому".¹⁸ Василева суджена знаходить щастя з іншим, і життя, оновлене, продовжується. Айвор Монтагю схопив Довженкову суть:

Бо ключ до всієї проникливості Довженкових фільмів — це смерть. Власне вона, найпростіша за все річ. Смерть,

17. Georges Sadoul, Dictionary of Films, translated, edited, and updated by Peter Morris (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), pp: 428-429.

18. John Howard Lawson, Film: The Creative Process (New York: Hill and Wang, 1967), p. 83.

коли розуміти її не як закінчення, кінець усього, прах до праху. Але смерть як жертву, дуже суттєву, як частину безконечного процесу відродження життя.... Не порожній цикл, але надія й певність, бо неминуча метода, в дійсності *ритуал* прогресу. Поет смерти, як невід'ємної складової частини вічного життя.

Пантеїзм? Ні. Культ природи? Аж ніяк. Здорова марксистська діалектика: єдність протилежностей.

Довженкові фільми переповнені смертю. Ні один мистець ні в одному мистецтві не вдаряв суворіше по струнах серця. Але жодна смерть у фільмах Довженка не була даремна. Кожна необхідна. Нічия творчість не була така далека від трупарні. Навпаки, підсумок його фільмів — це краса й слава. Він каже вдовиці: "Слава хай буде твоїм діткам"; і бездітній вдовиці: "Слава всім дітям людини".¹⁹

Довженко завершив роботу над *Землею* кількамісячною подорожжю до Західньої Європи. У Чехо-Словаччині, Німеччині, Франції, Голляндії і Англії він демонстрував свої фільми, читав доповіді і давав інтерв'ю. З поворотом на Україну Довженко натрапив на ще одну зміну в політичній кон'юктурі. Сталінові зусилля встановити повну диктатуру увінчалися успіхом на П'ятнадцятому Всесоюзному з'їзді партії, який 27 грудня 1927 року засудив усі "збочення від загальної партійної лінії". Де лежала лінія, вирішував, звичайно, один Сталін. Його партійна машина почала котитися по всіх конкурентах і противниках. В Україні Вапліте ліквідовано 1928 року. Хвильовий ще кілька років вів боротьбу проти політики Кремля, але його самогубство у травні 1933 року, за яким скоро наступило самогубство Миколи Скрипника, — обидва в знак політичного протесту, — дало зрозуміти більшості українських комуністів, що вони попали в безвихідь.

Буйний розквіт поезії, драми, кіна й інтелектуального мислення, яким позначено двадцять роки, гинув у смертно-носному кліматі сталінізму. На його місце прийшли індустріалізація, штучні голоди, метою яких було зламати опір селян колективізації, і кошмарні чистки. Сталін, словами Ганни Арендт, розпочав "війну проти України", і поети кінчали самогубством,

19. Ivor Montagu, "Dovzhenko: Poet of Life Eternal," Sight and Sound, Summer 1957, p. 47. Цитата за перекладом "Довженко — поет вічного життя" в *Українській літературній газеті*, ч. 2 (32) лютий 1958, с. 7-8. Цитати цього перекладу тут і далі легко відредаговано, щоб наблизити до оригіналу.

або гинули на засланні, або були розстріляні, або ж поневірялися на еміграції. Випробовуючи методи, які він рафінував після другої світової війни в країнах народних демократій, Сталін місцевих лідерів "брутально принижував і засуджував у інсценованих судових процесах, тортурував і розстрілював, а країною керували найпідлізші і найпродажніші елементи, не комуністи, а московські агенти".²⁰

Як чільний кінорежисер, відомий оригінальністю своїх фільмів, Довженко швидко попав під обстріл. *Земля* спричинила політичний фурор. Дем'ян Бедний, "народний поет" з ласки Кремля, засудив фільм як "куркульський" і "контр-революційний" і повів атаку, внаслідок якої фільм підкорочено трьома кадрами, а незабаром і знято з обігу.²¹ Монтагю підсумував суперечку навколо Довженка:

"Палка дискусія": так, на батьківщині і поза нею. На батьківщині експерти могли спостерігати і схвалювати його любов до батьківщини, як сина України: поетичне посланництво вони могли тільки відчувати. Відчуваючи його силу, що була поза рамцями їхнього вузького засягу, помилково беручи за пантеїзм її справді діалектичне пізнання єдності й тривалости всесвіту, змобілізовані пуритани й кар'єристи були нервові. Поза батьківщиною та сама палка любов до людини і всієї природи була неправильно зрозуміла і схвалювана як знак байдужости до сучасної боротьби або норм соціалістичної батьківщини, знак, що він не був ангажований.

Ніщо не могло бути більшим фальшем, як це. Цей артист був найбільш ангажований з усіх талантів у радянському мистецтві.²²

Той самий партійний з'їзд, що засудив усі ухили від Сталінового курсу, захоплено ухвалив почати першу п'ятирічку. П'ятирічки були величезним потрясінням для Радянського Союзу. Бувши п'ятою країною у світі у виробництві, коли п'ятирічки почалися, СРСР згодом став на другому місці після Сполучених Штатів. Величезні індустріальні комбінати, на зразок Магнітоостроя на Уралі і Кузнецостроя у Західньому

20. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: World Publishing Co., 1958), p. 480.

21. Підкорочено такі кадри: селяни наповнюють радіатор трактора; Наталка зриває одягу з себе в розпучі; Василева мати починає пологи під час похорону сина. У копіях фільму, що циркулюють від 1966 року, ці кадри відновлено.

22. Монтагю, "Довженко", с. 7-8.

Сибіру, почали виростати. У парі з економічною перебудовою йшла і величезна соціальна трансформація. Після колективізації сільського господарства населення сіл зменшилося на 24 мільйони осіб. Ті, що не загинули, пристали до пролетаріату в містах і нових промислових центрах. Цій масовій соціальній перебудові Довженко приділив увагу у своєму наступному фільмі, *Івані* (1932 рік), про який він сказав у інтерв'ю:

Сюжет *Івана* я зводжу до мінімуму. Колгоспний парубок Іван іде з колгоспу на будівництво (Дніпробуд) поповнювати ряди пролетаріату. Здоровий, бадьорий і спритний. Працює вбиваючи костилі на прокладанні під'їзних шляхів. Мінімум кваліфікації. Сподобався. Запропонували Іванові підвищити кваліфікацію в школі. Іван відмовився. Добре буде й так. І цього ж дня в соціалістичному змаганні переконався, що сили і розмаху не вистачає. Що навіть така проста робота вимагає технічного знання, що тут школа. Іван сів у школі за книжку. Таким чином, мова йде про перевиховання "селюка", про боротьбу за перший справжній робочий крок, про ліквідацію селянських дрібноанархічних звичок і шапкозакидання.

Фільмом *Іван* я хочу внести свою частку в здійснення великого завдання, завдання освітити в нашому мистецтві збірний тип молодой людини реконструктивного періоду.

Я навмисне беру маленький сюжет, сюжет простий, без особливих вишуканих колізій і героїв. Властиво і сам Іван не є тим, що зветься "провідний герой" фільму. Навпаки, його ведуть, йому звертають увагу на його помилки, його переводять до механічного цеху і садять у школу. Його веде пролетаріат, який на сьогодні крім політичної свідомости досяг високого технічного рівня і під керівництвом партії вбирає в свої ряди селянські поповнення і як педагог їх перевиховує.

Фільм абсолютно позбавлений того, що зветься гострі ситуації. Я свідомо викинув із свого ужитку весь арсенал тих способів, які самі собою гарантують увагу чи захоплення глядача. Я роблю фільм простий і ясний, який був би подібний до простоти і ясности моїх героїв. А звідси простота формальної композиції, відсутність крупних плянів з їх метушнею на екрані, ліквідація рваного

монтажу, відсутність ефектних ракурсних точок і калейдоскопічності.²³

Неспроможні зрозуміти цю "простоту", критики поставилися до фільму з підозрінням, і його незабаром вилучено з обігу. Довженка обвинувачено в фашизмі, пантеїзмі, біологізмі, спінозизмі і навіть "переверзіянстві"; його звільнено з Київської кіностудії, усунено з читання курсів у Київському кіноінституті і трактовано як сумнівного попутника, якого "можна лише терпіти". Він писав про своє становище в листі до друга в грудні 1932 року:

Вчора одержав телеграму од сестри, де мене повідомляють, що мого прекрасного, дорогого, безконечно чесного сімдесятир'яохлітнього батька вигнали з колгоспу. Подробиць не знаю.

Спочатку страшно і сумтно мені стало. І от я собі думаю. А чому саме і за що саме його вигнали? І я певний, що я знаю. Може, у мене почалася манія переслідування? Можливо, й це. Але збиралася ж ячейка Київського кіноінституту (навіть) розправитися з ним за *Землю*. Але ж факт, що в нього мусив втручатися київський партійний комітет. А чим *Іван* краще?

... Я повний почуття огиди і безконечного жалю. Не знаю навіть, кому й жалітися. Я втратив рівновагу і спокій, спасибі їм. Часом мені здається, що я вже ні на що не здатний, і коли я пригадую всю свою силу і всі свої творчі пляни, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося; яким суховієм висушило мені волосся і який злодій налив мені в душу смутку? Я збирався ще працювати півстоліття.

У мене зараз сильна гіпертонія загрозового типу. У Кисловодськ путівки у Москві мені не дали. Отже, весною я буду небоездатним. Мене будуть обвинувачувати в саботажі й шкідництві. Я нічого хорошого для себе не жду. Скажу більше. Коли я думаю, що мені треба повертатися до Харкова, мені стає страшно.²⁴

Іще відвертіше Довженко зізнався маляреві Василеві Кричевському: "Мене заарештують і з'ядять". Щоб уникнути переслідування, яке українська інтелігенція зазнавала, він

23. "Про *Івана*", *Кіно*, ч. 19-20, 1932. Цитата за російським перекладом у Александр Довженко, *Собрание сочинений в четырех томах* (Москва: Искусство, 1966-1969), т. 1, с. 276-277.

24. *Твори в п'яти томах*, т. 5, с. 335-336.

переїхав до Москви і подав "листа товаришеві Й. Сталіну з проханням захистити мене й допомогти мені творчо розвиватися". Сталін був схильний до великодушності. Довженка поставлено на працю в Мосфільмі і призначено знімати фільм про Далекий Схід. Від тепер він мав бути російський кінодіяч, який розроблятиме лише теми апробовані — або навіть прямо підказані — Вождем. За два десятиріччя цієї "сталінської фази" в його житті Довженко спромігся поставити лише три повнометражні фільми: *Аероград*, *Шорс* і *Мічурін*.

(Продовження буде)

"ГАМЛЕТ" НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Остан Тарнавський

1.

"Гамлет" — як стверджують історики літератури, — репрезентує розквіт Шекспірового генія, коли комедія й історія не вистачали вже письменникові для виявлення його глибинних думок і гіркою співчуття до людського життя і він почав писати цілу серію трагедій. Написаний "Гамлет" у 1602 році, коли кількадесятирічне панування королеви Єлисавети привело Англію на вершини світової потуги, коли утвердився капіталізм в економії і розцвіло Відродження в культурі, що характеризується помітним розвитком літератури і театру. Театр в Англії відігравав тоді спеціальну роль. В той час, коли народжувалося нове суспільство, в час поставання нового світу англійський театр визначався тим, що це був театр для аристократії і для простолюддя одночасно. Бажання яскравого життя (це ж тоді англійські люди підкорювали нові народи, здобували колонії, неподільно панували над морями після розбиття Еспанської Армади, жили життям справжніх конкістадорів) гнало всіх до театру, що показував життя у сконцентрованому вигляді. Яскравість вражень зумовляла відповідні вимоги до театру і робила театральне мистецтво надзвичайно гострим, п'яним і пристрасним.

Ці прикмети властиві авторам п'єс до Шекспіра, як Джон Лілі, Томас Кід, Крістофер Марло чи Роберт Грін. Шекспір — закоханий у життя. Він бачить життя так, як його не бачив ніхто до нього і ніхто після нього. Він бачить усе зло й усе добро. Він бачить минуле й можливе майбутнє. Він глибоко знає людей, їхні мрії, бачить усе в середині тих людей, серце кожної людини, захований пристрасі, внутрішню боротьбу людини. І завжди, чи він повертає до минулого, чи висловлює сучасне, чи створює свій власний тип — кожний його персонаж живий, як жива людина. Навіть тоді, коли в Шекспіра бере перевагу песимізм, коли він бачить страшні зударі пристрастей, ворожнечу між людьми, загибель найкращих і панування найгірших елементів, як і смерть, яка неминує і часто передчасно і трагічно припиняє життя окремої індивідуальности, — навіть тоді, коли доходить

він до песимістичних висновків, відчуваються у нього поруч похмурої мелодії плачу над життям — величні акорди на славу життя.

З усіх п'єс Шекспіра "Гамлет" втішався і втішається винятковою силою зацікавлення глядача і читача і "Гамлет" має також найрізномірнішу інтерпретацію. Справедливо називають "Гамлета" трагедією думки і він стоїть близько до "Юлія Цезаря". Ані Брут, ані Гамлет не є жертвами своїх пристрастей, як це діється у випадку Отелла, Макбета, чи Кориолана. Брут неспроможний діяти через свій моральний ідеалізм, через свою здібність радше мати діло з абстрактним, ніж із людьми і речами. Знову ж Гамлет неспроможний до дії через перевагу у нього рефлексійних тенденцій, як теж через непостійну волю, що характеризується двома крайностями: цілковитою неактивністю або бурхливою енергією. Також інші персонажі цієї надзвичайної п'єси складні, із широкою скалею духовного життя, і саме тому "Гамлет" не тільки великий, але і вічний твір. Після трьох з половиною сторіч ця трагедія сприймається глядачем, як дійство, що вповні відповідає світо-відчуженню сучасної людини.

2.

Яке відношення тогочасної української духовності до передової на той час культури англійської імперії під політичним і культурним поглядом? Якщо дивитись просто на дати, то різниця між Україною і Англією в той час неспівмірна. Коли рахувати, що "Гамлет" написаний і вийшов на сцену в останні роки довгого панування Єлисавети — великого піднесення Англії, то на Україні це перші організаційні заходи українського народу, чи то у формі військових козацьких, чи станових міщанських (Ставропігія) організацій і перші спроби протесту проти ворожого насилля. В Англії утвердження світової імперії, на Україні стихійні зриви бунту — дві протилежні крайності. Культурну ситуацію на Україні визначають такі події, як друкарські почини Івана Федоровича у Львові (1574), Острозька Академія і друк першої Біблії українською мовою (1581). Дата заснування Могиллянської Колегії в Києві, що може орієнтувати про культурне становище на Україні, рік 1632 — це тридцять років після того, як Лондон сприймав "Гамлета" на сцені.

3.

Якщо лишити на боці скоморохів, саме на той час припадають також початки театру на Україні, який здобував собі

місце в рамках культурно-національного руху кінця 16-ого і початку 17-ого сторіч. Підкорення України Польщею принесло великі зміни в суспільному житті України. Українське панство, щоб зберегти свої права, пристосовувалось до нових умов, зрікаючись мови і релігії, які були ознакою національної приналежності. Українське селянство і разом з ним українське міщанство почали боротьбу за національну самобутність і за національну культуру. В засновуваних братствами школах започатковувано шкільні, переважно релігійні вистави, на зразок єзуїтських. Вже в 16-ому сторіччі записано існування театру на Україні, а 1619 рік, тобто вже кільканадцять років після появи "Гамлета" в Англії, дав дві найстаріші писані українською мовою інтермедії Якуба Гаватовича з Камінки Струмилової в Галичині. Галичина завдяки своїй близькості до Заходу була тереном перших театральних вистав, і вже в першій половині 16-ого сторіччя виставлено там пасійну п'єсу священика і вчителя львівської школи Йоанкія Волковича. З тридцятих років 17-ого сторіччя є вже вістки і про вистави в Києві, в Могилянській Колегії. Згодом Києво-Могилянська Академія стала осередком українського театального життя. Більшість п'єс кінця 17-ого і першої половини 18-ого сторіч написано і виставлено в її стінах та й майже всі інші п'єси того ж і трохи пізнішого часу (19 ст.) більшою, чи меншою мірою відбили на собі вплив київської шкільної драми. Тодішній український театр був духовний і шкільний і це визначало його характер і форми на десятки років: це була схолястична драма на релігійні теми, в якій тільки невеликою мірою відбивалося тодішнє життя, і то переважно в комічних інтерлюдіях. Правда з початку 18-ого сторіччя до шкільного репертуару внесено нову довшенішу форму п'ятиактної трагікомедії, яка відбиває вже вплив "псевдоклясицизму", але і ця форма, як і п'єси типу мораліте Кониського чи Лашевського, вказують, що тодішній стан театального мистецтва на Україні ще далеко не досягав рівня, якого вимагали вистави Шекспірових творів.

Правда, за молодости Шекспіра в Ковентрі виставляли ще містерії, і сама королева Єлисавета була глядачем вистав мораліте. Та вже в королівському театрі в Англії вкорінюється новий напрям — ренесанс, що поєднував національні місцеві елементи й риси творчости із наслідуванням всього античного. Національний елемент, що проявлявся в народному театрі містерій, мораліте, фарсів, інтерлюдій, і клясичний елемент, що його виявляв витончений двірський королівський театр, дали у

висліді гуманістичний театр, що почав своє існування від 1482 року в Кембріджі і далі перейшов в Оксфорд; він виявляв гармонійне поєднання національного з класичним, витонченого з базарним, високоідейного з грубим упрощенням, легендарного із злободенним. Це той театр, який своїм представником має Шекспіра, театр, що є одночасно видовищем і глибоким пережиттям, бо розкриває глибокі тайники людської душі.

4.

Як видно з порівняння, на Україні не було ще об'єктивних умов, ні під оглядом економічним, ні під оглядом культурним, щоб український глядач міг сприйняти Шекспірові вистави, які були повсякденним харчем широких і різних кіл англійського суспільства. Але причини, що Шекспірів "Гамлет" побачив світло рампи українського театру аж після трьох соток років від постановки цього твору в Англії, треба шукати в наскрізь ненормальних умовах, в яких жив наш народ. Були не раз намагання поставити цю трагедію на українській сцені, але завжди цьому перешкодив непригожий збіг обставин. Правда, як доказують найновіші досліді, твори Шекспіра, а теж і трагедія "Гамлет" були ставлені на Україні вже на початку 19-го сторіччя. Та цих вистав не можна зараховувати до історії українського театру і не можна теж надавати їм мистецького значення. Це були вистави аматорських не-українських мандрівних труп. Так в 1808-1810 роках у Харкові йшла вистава "Гамлета" в мандрівному водевільному театрі. Вистава була бенефісова, а переклад "Гамлета" зробив сам бенефіціант. Як виявляють досліді, ні переклад, ні постава не віддали найменшої частини величі Шекспірового твору, та й не варто зупинятись на цій бездарній виставі, ще й російською мовою. Зберігаються з того часу теж дві афіші київських театральних труп: польської Зміївського (1816 р.) і польсько-української Ленкавського (двадцять роки 19-ого ст.), але і ті дві вистави в польській мові не належать до української театральної хроніки, ні теж не були на мистецькому рівні, бо сама п'єса була списана в польській мові з німецького перекладу та ще й зазнала великих перемін і скорочень.

Твори Шекспіра були теж в репертуарі трупи Штайна, який довгий час провадив театр у Харкові, хоч постійним місцем перебування трупи був Курськ. У цій трупі працювали два великі українські актори Михайло Щепкін і Карпо Соленик. У списку ролей Соленика є теж персонажі з творів Шекспіра. Але і трупа

Штайна, і трупа його наслідника Млотковського, який виставляв теж "Гамлета" — це російські театральні трупи, які мали у своєму складі теж українських акторів. Їхні вистави йшли російською мовою; для української публіки вони ставили солодкаві водевілі у роді "Казака — стихотворця" О. Шаховського. Український театр, початок якого треба рахувати від 1812 року, коли почав свою працю для театру Квітка-Основ'яненко в Харкові, і від 1819 р., коли вперше в Полтаві Котляревський виставив свою "Наталку-Полтавку", мусів найперше боротися за своє національне обличчя і тому твори великого європейського репертуару не могли зразу появлятися на українській сцені. Головну проблему становив брак українських перекладів. Відомо, з яким трудом пробивались перші організатори українського театрального і взагалі культурного життя, головню після відомої постанови міністра Валуєва (1863 р.) та підписаного Олександром II "Емського указу" (1876 р.), що забороняли "різні сценічні вистави і читання на малоросійському наріччі", а також і друкування текстів до музичних нот.

Український театр 19-ого сторіччя був побутовим театром і не мав ще змоги ставити п'єси з великого європейського репертуару. Про це знали і це розуміли самі творці того театру, хоч усі вони і прагнули піднести наш театр на європейський рівень, та й змагали до того, щоб познайомити українського глядача з драматургією Шекспіра. І так Михайло Старицький зладив переклад Шекспірового "Гамлета" і 1873 р. в аматорському гуртку "Громади" у приватному домі Мозера в Києві запрезентував декілька сцен з цієї трагедії для малого гурту глядачів. Музику для цієї показової вистави написав був Микола Лисенко. Цю виставу повторено ще в домі О. Кониського, який жив при Бульварі Шевченка. Було виставлено лише деякі сцени, а саме: сцена Гамлета з матір'ю, божевілля Офелії, сцена Полонія з Лаертом і Офелією, як теж монолог Гамлета "Бути, чи не бути". Ролі виконували: М. Старицький (Гамлет), О. Лисенко (Офелія), М. Лисенко (Полоній) і О. Щітковська (королева). Це й була перша спроба виставити "Гамлета" на українській сцені в українському виконанні і тому ця аматорська вистава, та ще й у такому скороченому вигляді заслуговує на увагу. Але сам ініціатор й інспіратор цієї спроби М. Старицький не мав відваги вийти із "Гамлетом" на велику сцену і — якщо мати на увазі невдачу "Камінного Господаря" Лесі Українки вже далеко пізніше в театрі Садовського — треба ствердити, що крім об'єктивних причин в тому відіграла свою

ролю теж невідготованість побутового театру ставити психологічну драму. Переклад "Гамлета" М. Старицького появився друком в 1882 р.

Під кінець 19-ого сторіччя плянував виставу "Гамлета" і львівський театр "Бесіди". Для тієї цілі буковинський поет Юрій Федькович зладив у 1872-74 роках поетичний переклад "Гамлета", багатий притаманними цьому поетові гуцульськими діалектичними зворотами й образами. Але і Львів, хоч і не перебував у той час під таким утиском, як решта України під царським режимом, не міг ще тоді спромогтися на виставу "Гамлета".

Найближчий до реалізації вистави Гамлета був безперечно Лесь Курбас. Цей визначний наш режисер плянував виставу "Гамлета" в репертуарі "Березоля" на 1932 рік. Але тоді, в час великої ідеологічної боротьби, на перший плян вийшли актуальні п'єси Миколи Куліша і знову в таких умовах вистави "Гамлета" не було. Плянував виставити "Гамлета" в сезоні 1936/7 колишній режисер "Березоля" Я. Бортник, тодішній керівник Дніпропетровського Театру ім. Шевченка. Але і цієї вистави не довелось здійснити і першу виставу цього великого твору зреалізував щойно Львівський Театр під час напруження воєнного часу в 1943 році під проводом двох співробітників і послідовників Леся Курбаса, Йосифа Гірняка і Володимира Блавацького.

5.

Не зважаючи на всі об'єктивні обставини, головню на формальні заборони українських вистав російським царським режимом, провідники українського театрального життя старались дати українському глядачеві вистави творів європейських драматургів. Такою думкою горів і батько українського театру Марко Кропивницький. В 1883 році він так писав у листі до В. Лукича в Галичину:

"Невже ж у Вашім театрі не користуються Шекспіром у перерібці Куліша? А як би я хотів поставити "Отелло" або "Комедію помилок". У нас тутечки не дозволяють, а Вам зручно. Чи не приїхати мені до Вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами?"

І далі в іншому листі Кропивницький пише (з 18 вересня 1893 р.): "... спробував би поставити дві шекспірівські трагедії: "Отелло", "Гамлета" і хоч "Шейлока". Ви думаєте, що я тут не

поставив би Шекспіра на нашій мові, давно б поставив, коли б цензурний дозвіл”.

Щоб здійснити свої заміри, Кропивницький взявся теж за переклад деяких творів Шекспіра. Переклад "Отелло" Кропивницький вислав до цензури і шойно в році 1908 дістав він цензурний дозвіл на виставу "Отелло". Але ні не довелось Кропивницькому виставити "Отелло" в театрі, ні теж не вийшов його переклад друком, хоч були зроблені заходи для цього у полтавського видавця Г. Маркевича. Кропивницький помер навесні 1910 року, залишивши реалізацію своїх плянів майбутнім діячам українського театру. Нечуваний в історії брутальний утиск української культури російським режимом включно з забороною української мови припинив розвиток української культури на довгі роки і тим самим припинив теж і розвій українського театру. Панько Куліш, який зробив деякі переклади Шекспірових творів ("Отелло", "Троїл", "Комедія помилок") мусів шукати видавничих можливостей в Галичині, яка була під ліберальнішою окупацією австрійсько-угорського цесарства (вийшли друком в 1880-их рр. у Львові). Тут же у Львові велику кампанію за ознайомлення українського читача і глядача з творами європейських авторів провів Іван Франко. Його заходами зорганізовано у Львові Шекспірівський фонд, який мав стати осередком видань західньо-європейських письменників українською мовою. За три роки (1899-1902) цей Шекспірівський фонд видав десять п'єс Шекспіра.

Першу українську виставу Шекспірівської п'єси здійснив режисер Лесь Курбас в час національного відродження України в 1920 році. В тому році Київський Драматичний Театр у своїй виїзній сесії під мистецьким керівництвом Курбаса дав виставу "Макбета" в Білій Церкві. В цій виставі Курбас проявив уже проблiski свого геніяльного таланту і її можна справедливо вважати основою для дальших вистав Шекспірових творів на українській сцені. В 1924 році той же режисер, в той час уже звияжний режисер нового театру "Березіль", дав виставу "Макбета" в Києві. Ця вистава була поставлена вже вповні по-курбасівськи, далека від штампів побутового театру, чи теж натуралізму Станіславського і мала велике значення для розвитку театрального мистецтва на Україні. Ролі виконували: І. Маріяненко (Макбет), Л. Гаккебуш (леді Макбет), В. Василько (Банко), О. Сердюк (Макдуф), П. Нятко (леді Макдуф), А. Бучма (блазень), Й. Гірняк (Дональбен і лікар). Ще раніше, в "Молодому театрі" Курбас підготував виставу трагедії "Ромео і

Джувльетта” (Лесь Курбас — Ромео, Олімпія Добровольська — Джувльетта), відбулась була навіть генеральна проба, але воєнні операції денікінців не дали можливості дати виставу. ”Макбета” вже в 1938 році ставив Український Драматичний Театр ім. Артема у Сталіно, в постанові колишнього березильця В. Василька, з В. Добровольським у ролі Макбета і Л. Гаккебуш у ролі леді Макбет.

Трагедію ”Ромео і Джувльетта”, що її ще у воєнний час, у час відродження українського народу і його культури, підготував до вистави Лесь Курбас, виставив у 1938 році Театр Юного Глядача у Дніпропетровському, а згодом у 1940 році теж Театр Юного Глядача у Харкові. В ролі Ромео у виставі в Дніпропетровському виступив В. Давидов, а в ролі Джувльетти — М. Володарська. Режисерував виставу М. Єсипенко.

”Отелло”, що його підготував Марко Кропивницький, зладивши для цього переклад твору Шекспіра, як теж діставши дозвіл російської цензури на виставу, побачив вперше світло рампи української сцени у Львові. Виставив цю п'єсу режисер Олександр Загаров у театрі ”Бесіди”, використовуючи спеціально зладжений переклад Михайла Рудницького. Сам Загаров грав ролю Отелло, в ролі Дездемони виступила донька І. Рубчака Надія Рубчаківна, в ролі Родріго — Крушельницький. Уже в 1925 році виставив драму ”Отелло” П. Саксаганський у Державному Українському Драматичному Театрі ім. Заньковецької, використовуючи для вистави свій власний переклад. Прем'єра цієї п'єси відбулась у Дніпропетровському під час перебування там цього театру в сезоні 1925/1926 р. В ролі Отелла виступив Б. Романицький, в ролі Яга — В. Яременко, в ролі Дездемони — В. Любарт. В червні 1932 року той самий театр дав вдруге виставу ”Отелло” в постанові режисера І. Чабаненка, а в листопаді 1936 року — втретє в постанові режисера В. Харченка. ”Отелло” йшов теж в 1936 році в Одеському Театрі.

Українські театри ставили також і комедійний репертуар Шекспіра. Комедію ”Приборкання непокірної” виставив ще в 1922 році Драматичний Театр ім. Шевченка в Києві в постанові режисера О. Смирнова. Ту ж саму комедію ставив у 1934 році режисер Ю. Шумський в Одеському Театрі. Він же відтворював ролю Петруччіо, а в ролі Катерини виступила П. Нятко.

16 жовтня 1927 року відбулась у Києві в Українському Театрі ім. Франка прем'єра п'єси ”Сон літньої ночі” в постанові Гната Юри. В головних ролях виступили Ф. Барвінська, Юривна, Василів, Терниченко.

Цікавим експериментом була вистава "Комедія з Фальстафа і веселих Віндзорських жіночок" в Харківському Театрі 1933 року. Режисер вистави О. Грипич змішав кілька творів Шекспіра, увівши у комедію ще чотири сцени з першої дії хроніки "Генрик IV" та й використавши для останньої дії ще й 116 сонет Шекспіра. Ролью Фальстафа, головну у виставі, відтворював М. Яковченко. Великим успіхом була вистава комедії "Віндзорські кумоньки" тобто "Віндзорські жартівниці" в Одеському Театрі в 1941 році, в поставі колишнього березильця В. Василька. Фальстафа відтворював артист І. Твердохліб, в жіночих ролях були: Л. Гаккебуш, Г. Мещерська, і Т. Фесенко.

В другій половині тридцятих років Полтавський Український Драматичний Театр виставив "Дванадцятую ніч". Комедію "Багато галасу з нічого" виставив в 1938 році згаданий вище Одеський Театр, а в 1941 році цю ж комедію виставив Український Театр ім. Франка у Києві в поставі режисерів В. Вільнера і М. Єрецького. Ролью Беатріче виконувала Н. Ужвій, а Бенедікта-Ю. Шумський.

Вже цей перелік виявляє, з якою послідовністю український театр шукав зустрічей із великими творами західних драматургів, головню з творчістю Шекспіра. Тільки умови окупації, не лише політичної, але й культурної, завинили в тому, що український театр не засвоїв усіх великих творів Шекспіра, не мав змоги раніше випровадити на українську сцену "Гамлета". Розгром українського театру, включно з фізичною ліквідацією багатьох його діячів, разом із Курбасом, затримав розвиток нашого театру, що після національного відродження в час першої світової війни йшов до вершин, не дав змоги вивести на сцені великі твори західно-європейської драматургії, і навіть не показав українському глядачеві великих творів рідних драматургів. І тільки під час останньої війни, дослівно між фронтами, виставлено вперше "Гамлета" у Львові, в місті на перехресті доріг, що зумовлює боротьбу українського населення за саме фізичне існування, а ще в більшій мірі за право духовного розвитку. Треба було сто років упертої боротьби українців на відтинку театру, щоб могли мати в цьому українському місті свій власний театр і щоб у цьому завойованому віковими змаганнями театрі на славу всього мистецтва виставити першу українську виставу безсмертного "Гамлета".

6.

Початки українського театру у Львові — це вистави

питомців Духовної Семінарії в цьому місті за ректорату о. Г. Яхимовича (1837-1841). Театр Скарбка (вистави головню німецькою мовою, хоч згодом одержано дозвіл і на українські вистави) започаткував свою діяльність датою 28 березня 1842 року. Та ці початкові дати — це тільки початок боротьби українців міста Львова за свій власний театр — боротьби, що стала не лише патріотичним, але і політично-громадським змаганням. Перша українська театральна вистава у Львові — це вистава "Марусі", мелодрами на основі одноіменної повісті Квітки 29 березня 1864 року, в залі Народного Дому. Від того часу український театр пережив піднесення й упадку, одні й другі залежні не лише від зусиль українців, але теж від тодішніх політичних умов. До найсвітліших моментів українського театру у Львові належить 1905 рік, коли його керівництво перейняв Микола Садовський і коли поруч цього визначного діяча театру на львівській сцені появлялась неперевершена Марія Заньковецька. Польська окупація, яка прийшла після першої світової війни, усунула український театр із Львова, і перемінила його в провінційну театральну трупу. В українському місті, де були аж два польські театри (фінансовані містом): Великий і Різномудностей (в залі Народного дому, що був до війни українським театром) і навіть жидівський театр, не було місця для постійних українських вистав. На терені Галичини діяли тоді різні театральні трупи: театр ім. Тобілевича, "Заграда", театр ім. Старицького, театр Когутяка, театр Карабіневича, "Веселка", "Зарево", "Відродження" й інші. Ці театральні трупи виконали свою місію, вони поширили по всій країні любов до театру. Найбільше успіху мав театр ім. Тобілевича і театр "Заграда", в якому виявив свій талант Володимир Блавацький, той, що йому судила доля очолювати наш театр у час, коли він був спроможний дати виставу "Гамлета". Найвишого успіху досягнув наш театр у Галичині, коли обидві трупи і театр ім. Тобілевича і театр "Заграда" об'єднались в один театр ім. Котляревського під проводом новатора в театральному мистецтві Володимира Блавацького.

7.

Цей ансамбль був основою, на якій створено влітку 1941 р. Львівський Театр, який розгорнув — не зважаючи на воєнні умови — широку мистецьку діяльність, включаючи у свій репертуар і Шекспірового "Гамлета". Негайно після виходу радянської армії зі Львова літом 1941 року українці започаткували заходи для створення постійного українського

театру в цьому місті. На перших зборах львівських акторів створено "Український Театр міста Львова" з директором А. Петренком у проводі та реж. Володимиром Блавацьким і реж. Петром Сорокою, як заступниками директора. Новий театр зайняв залю міського театру і вже 19 липня 1941 року поставив на цій великій сцені безсмертного "Запорожця за Дунаєм" за режисурою Йосипа Стадника. Згодом цей театр реорганізовано під офіційною назвою "Львівський Оперний Театр", який в дійсності мав три відділи: драматично-комедійний, оперово-оперетковий і балетний. За два роки праці Львівський Театр у цих невідрадних воєнних умовах поставив 46 прем'єр, з того 21 прем'єра — це були нові драматичні вистави (побутові, історичні, психологічні, інсценізації і комедії), 13 оперних, 5 опереткових і 7 балетних.

Між виставами драматичного колективу Львівського Театру були: "Камінний Господар" Лесі Українки, "Облога" Юрія Косача, "Тріумф прокурора Дальського" Константина Гупала, "Ріка" Макса Гальбе, "Скупар" Мольєра, "Самодури" і "Хитра вдовичка" Гольдоні. Головний успіх драматичного колективу був у співпраці двох видатних мистців сцени Йосипа Гірняка, що в той час зайняв пост режисера, і Володимира Блавацького, що був директором і мистецьким керівником Львівського Театру. В колективі драматичного відділу працювали А. Совачева, С. Стадникова, Л. Кривіцька, О. Добровольська, М. Степова, В. Левицька, Л. Шашарівська, Е. Дичко-Блавацька, Б. Паздрій, І. Лісенко, Ст. Крижанівський, П. Сорока, І. Гірняк, С. Дубровський, Я. Геляс, В. Шашарівський і інші. Про популярність і ролю Львівського Театру вказує кількість окремих вистав, з яких "Тріумф прокурора Дальського" йшов 29 разів, "Облога" 19 разів, і завжди при виповненій залі.

Треба згадати, що це вперше в той час українці у Львові мали свій власний театр опери й оперети, не кажучи вже про балетний театр, якого не мала навіть польська держава. Оперний відділ Львівського Театру стояв на високому рівні, мав свою симфонічну оркестру, якою диригував Лев Туркевич, а в складі опери були співаки із світовим ім'ям, як Зенон Дольницький, Орест Руснак, а далі Е. Поспієва, Л. Черних, І. Туркевич-Мартинець, В. Тисяк, І. Романовський, М. Ольховий, І. Вересюк, Л. Рейнарович і інші. Тоді поставлено з повним успіхом, який підкреслила і чужинна критика такі класичні опери, як "Кармен", "Аїда", "Мадам Батерфляй". В оперетковому відділі поставлено популярні оперетки "Циганський барон", "Пташник з Тиролю",

"Циганське кохання", "Жайворонок", "Паганіні", в яких співали О. Голіцинська, О. Бенцалева-Карп'якова, С. Стадниківна, О. Кальченко, І. Рубчак, В. Карп'як. Диригентом оперети працював наш оперетковий композитор Ярослав Барнич.

Неймовірним, як і вистава "Гамлета" в той воєнний час, може здаватися існування у Львові балетного театру. В цьому вже повна заслуга мистців із центральних і східних земель, бо на західних українських землях не було навіть підґрунтя для створення балету. Керівниками балетного театру працювали балетмайстри Вігілев, Тригубів і Штенгель, а солістами були В. Переяславець, О. Нижанківська, З. Сугробкіна, Р. Геринович, О. Ярославців, З. Сахарчук. Між виставами балету такі перлини, як "Пер Гінт", чи "Дон Кіхот" в такому виконанні, що могло конкурувати з виставами на Заході. Існування балетного відділу дозволило львів'янам бачити оперу "Фавст" в цілості з балетною частиною "Вальпургієва ніч", що не завжди дається і глядачам столичних театрів.

Львівський театр це був великий колектив, що нараховував коло триста і п'ятдесят осіб мистецького складу. Керівники театру, що були відданими діячами українського театрального мистецтва, приділили головну увагу драматичному колективі, бо в ньому бачили підставу і майбутнє українського театру. Тому з увагою підбирали вони репертуар для вистав, як український, так і чужий-перекладний. Коронаю вистав Львівського Театру була прем'єра "Гамлета".

8.

"Гамлет" не з'явився на українській сцені як "деус екс махіна". Українська культура постійно упродовж віків змагала до Заходу, до західних джерел і зразків. Тільки окупаційні режими постійно відвертали українську культуру від культури Заходу. Та все ж сама проблема "Гамлета" на Україні вказує, що українські зв'язки з Заходом живі.

Про це доказують переклади "Гамлета" на українську мову. Вище були згадані вистави творів Шекспіра на українській сцені, як також переклади Шекспірових творів, в тому і переклади "Гамлета". Якщо взяти на допомогу рахунок, тоді можна ствердити, що ми маємо аж дев'ять українських перекладів "Гамлета". Ще в 70-тих роках 19-го сторіччя переклад "Гамлета" на українську мову виготовив Михайло Старицький. Потім Юрій Федькович зладив переспів "Гамлета" поетично, але подекуди в гуцульському діалекті. Цей переклад вийшов 1903 року друком у Львові з передмовою Івана Франка. Ще в 1865 році у львівській

"Ниві" був друкований переклад "Гамлета" Павлина Свенціцького (Павло Свій), але не в цілості, бо "Нива" перестала скоро виходити. Крім інших перекладів творів Шекспіра переклад "Гамлета" зладив теж Панько Куліш. Пізніше переклав "Гамлета" С. Гусак. В 1941 році вийшов друком у Харкові точний і близький до оригіналу переклад цієї трагедії В. Вера. Знаменитий поет і перекладач, один із п'ятірного грона неоклясиків Юрій Бурггардт-Клен є теж автором українського перекладу "Гамлета". Для львівської вистави "Гамлета" спеціальний переклад цієї трагедії виготовив на замовлення театру Михайло Рудницький.

Цей переклад був читаний перед виставою під час сеансів в театрі у присутності не лише директора театру Блавацького і режисера Гірняка, але теж акторів і спеціалістів-україністів, як рецензентів. Це читання дозволило авторові перекладу добитись не тільки вірності в тексті і разом з цим мистецького вислову, але теж повної пристосованости до вимог сцени. Для ефекту вистави його в деяких місцях скорочено. Найперше відпала сцена із Фортинбрасом, але вже майже напередодні самої прем'єри з уваги на хворобу актора, що мав грати цю роль, О. Божедана.

Як подавала преса під час другої світової війни, над перекладами творів Шекспіра працював в Києві письменник Микола Іванів. Є дані, що він переклав "Венеціанського купця" і що під час війни він працював над перекладом "Гамлета". Але жодного з перекладів Іванова немає: пропали в час війни. Є теж відомості, що переклав "Гамлета" нащадок Євгена Гребінки Леонід Гребінка, але той переклад не був публікований. В 1964 році переклав "Гамлета" Григорій Кочур. З самого статистичного перерахунку виходить, що маємо ми напевно аж дев'ять, а — може — і десять перекладів цієї великої трагедії Шекспіра. Якщо зважити всі ті труднощі, які мала наша література, якщо пригадати, що ще порівняно так недавно українська мова була просто заборонена, якщо зважити, що кожний культурний зрив нашого народу був негайно ліквідований окупантом, тоді цей рахунок справді імпозантний, і це тільки доказ, як дуже українська культура включається у західно-європейську.

9.

Роля Гамлета — це мрія кожного актора великого формату й ця роль була теж мрією Володимира Блавацького, який ще до війни вибився між українськими акторами в Галичині на перше місце. Ще більше мусіла приваблювати його ця роль, коли доля

дала йому змогу бути не тільки мистецьким керівником великого театру, але теж і директором й адміністратором та ще й театру, який розпоряджав і репрезентативним приміщенням і на той час добірним акторським складом. Підготовка до вистави йшла кілька місяців, підготовка систематична, послідовна і вперта. Керівництво вистави взяв у свої руки режисер Йосип Гірняк, який виступав уже в двох ролях у трагедії Шекспіра "Макбет" під режисурою Леся Курбаса. Асистентом режисера була Олімпія Добровольська, яка теж виступала в ролі Джульєтти з Лесем Курбасом, як партнером у ролі Ромео. Саме Олімпія Добровольська, яка першою засадою виступу на сцені вважає точне і повне вивчення тексту, причинилася своїм ригоризмом до успіху вистави. Праця над п'єсою почалась від безперервного читання і щойно, коли всі актори оволоділи повністю текстом, почалась праця над інтерпретацією. Музичний керівник театру Лев Туркевич виготовив музичну обробку для пісенних текстів, використовуючи складені спеціально для них композиції Миколи Лисенка. Мистець Мирослав Григорійв підготовляв ескізи для декорацій, консультуючись постійно з керівниками вистави листовно з уваги на своє перебування в Празі.

Великої уваги вимагало саме розподілення роль. Ні режисер, ні його асистент, хоч найкращі з-поміж тодішніх акторів Львівського Театру, не прийняли для себе роль у виставі. А для обох аж напрошувались прегарні ролі: для першого канцлера Полонія, для другої королеви Гертруди. Відтворити постать першого українського Гамлета піднявся Володимир Блавацький, безперечно найбільше в той час відповідний з українських акторів для цієї ролі. Короля Клявдія відтворював Богдан Паздрій, співробітник Блавацького ще з театру "Заграда", а королеву Гертруду — Віра Левицька. В ролю привида батька Гамлета був призначений Євген Курило, найвищий ростом з-поміж акторів. На ролю канцлера Полонія призначено Івана Гірняка. Дві важливі ролі приділено акторам прибулим із Києва, а саме ролю Горация Іванові Лісенкові, а ролю Лаерта Сергієві Дубровському. Ролю Офелії не без попереднього довгого роздумування віддано молодій вдумливій акторці Єлисаветі Шашарівській. Відповідальну ролю першого актора дістав один із найталановитіших молодих акторів з родини Йосипа Стадника Ярослав Геляс, (чоловік примадонни Львівської оперети Стефи Стадниківної), ролю першого гробокопа призначено Петрові Сороці, що був заступником директора Львівського Театру. Головні ролі придворних дістали Степан

Крижанівський (Осрік), Володимир Шашарівський (Гільденштерн) і Володимир Королик (Розенкранц). Дворянином був Володимир Мельник, священиком Ярослав Рудакевич. Ролю князя Фортинбраса дістав молодий талановитий київський актор Олекса Божедан. Але ще перед закінченням підготовної стадії до вистави виявилось, що Божедан не зможе взяти участі у виставі з уваги на свою хворобу. У нього розвинулась туберкульоза, яка до року поклала його у могилу вже на еміграції в Австрії.

10.

Вкінці прийшов великий день для всього ансамблю Львівського Театру — генеральна проба "Гамлета". Була неділя, 19 вересня 1943 року, одна з тих незабутніх неділь львівської золоті осені, коли всі львів'яни шукають близькості з природою, вирушуючи за місто, чи у парки. Та кроки деяких в ту прегарну днину спрямовані були саме до середмістя, туди, де розкинулись зелені плянти із рівностриженими італійськими тополями, туди, де мов справжня святиня мистецтва височів величавий будинок Львівського Театру. Там на передполудне цього ж дня заповіджено генеральну пробу першої української вистави Шекспірового "Гамлета". Репетиція була незвичайна. Усі виконавці разом із своїми керівниками і запрошені гості відчували, що це небуденна подія не тільки для її учасників, але і для нашого мистецтва. Режисер Гірняк розклав свою лябораторію серед залі, в переході між двома рядами крісел: малий столик із столовою лямпою і на ньому примірник "Гамлета". Асистент режисера Олімпія Добровольська зайняла місце на диригентському виступні в раковині для оркестри. Помічник режисера Н. Ліснівська зайняла пост за кулісами. Заля була тільки наполовину заповнена. Були присутні запрошені гості, між ними перекладач, критики музичних вистав театру: композитори Василь Барвінський, Станислав Людкевич, Борис Кудрик, рецензенти українських щоденників з д-ром Іваном Німчуком у проводі, незайняті у виставі члени мистецького ансамблю Львівського Оперного Театру і дехто з рідні акторів. Генеральна проба проходила в піднесенні. Відчувалося хвилювання навіть у таких досвідчених акторів, як Блавацький. В певному моменті він схвилювано кличе: "Що до лиха, куртина!". Глядачі взяли ці слова за репліку з тексту вистави, хоч Блавацький справді схвилювався, чому не запущено впору куртини, бо він не тільки головний актор на сцені, але теж директор театру. Але чи не оправданий і майстер від куртини, коли задивився на сцену і забув про свою функцію: він чей же



Йосип Гірняк — режисер "Гамлета"

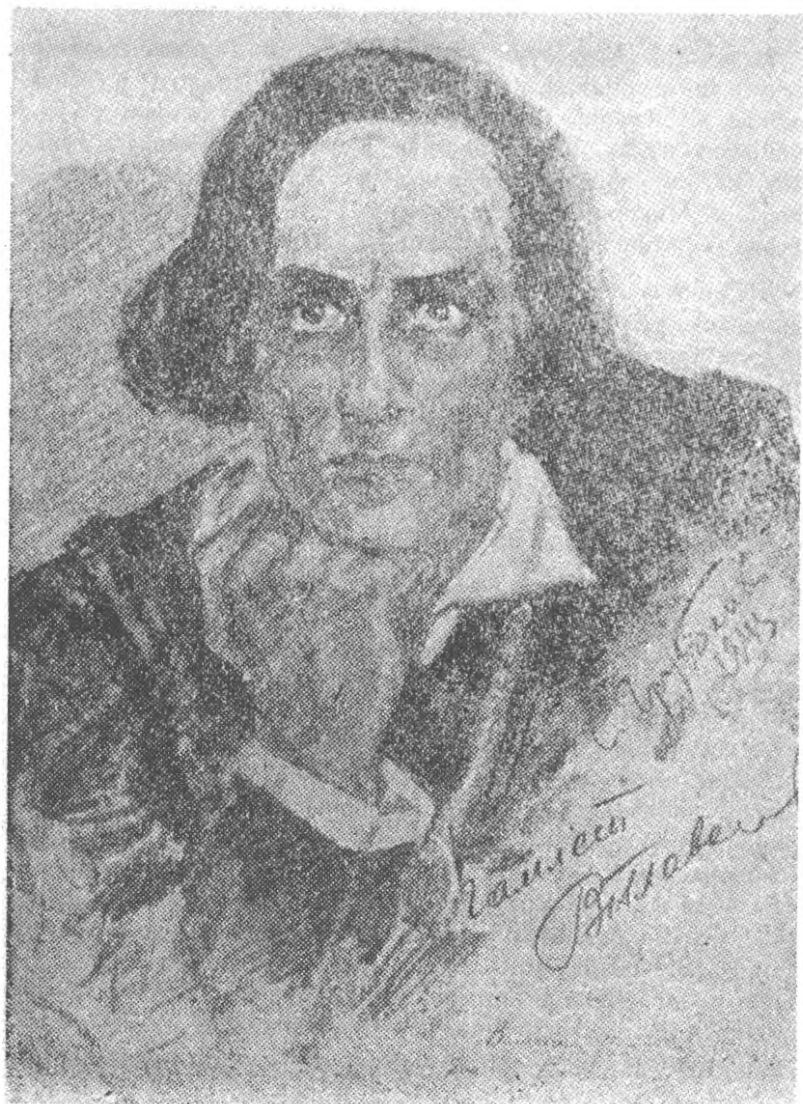
теж уперше переживав великий твір Шекспіра на українській сцені.

11.

Свій великий успіх у Львові завдячує перша вистава "Гамлета" співпраці двох видатних майстрів українського театру: Йосипа Гірняка і Володимира Блавацького. Після вистави преса дослівно писала, що "найбільше із свого успіху завдячує львівська вистава "Гамлета" режисерові Йосипові Гірнякові, який вивів її дуже дбайливо, надав дії своїми оправданими куп'юрами п'єси відповідну довжину і жвавість, наділив глядача глибоко-мистецькою, величавою й ефективною постановою, а в загальному створив незвичайно культурний і незабутній спектакль" (д-р Іван Німчук у *Краківських Вістях*).

Це справді було призначення долі, що для цієї небуденної вистави в той час був і діяв у Львові один з найвідповідальніших для цього діла режисерів, близький співробітник Леся Курбаса, який саме підняв український театр до тієї висоти, що міг прийняти в репертуар Шекспірового "Гамлета". Насправді Йосип Гірняк — це передусім актор, знаменитий характерний актор. Але довга праця в українському театрі, довга співпраця з геніальним Курбасом не тільки піднесла його вроджений акторський талант, а й дала йому знання і нове розуміння режисерського діла. Як заявляє Йосип Гірняк, "режисером став він мимоволі", та все ж він один із найкращих наших режисерів.

Свою театральну діяльність почав Йосип Гірняк аматором в Українських Січових Стрільцях, як пише в есеї про Гірняка автор Хмурий, в час першої світової війни. В 1915 році бачимо Йосипа Гірняка в театрі "Бесіди" у Львові. В 1918 році Гірняк був членом українського театру ім. Івана Франка у Вінниці, і не тільки членом, але одним із основоположників цього театру. В 1922 році Йосип Гірняк вступив до мистецького об'єднання "Березіль", що його очолював Курбас і від того часу став він співробітником Курбаса і його одностуденцем, співпрацюючи з цим великим майстром весь час аж до його заслання, і залишаючися вірним мистецьким принципам цього творчого театального діяча аж до теперішнього часу. Головний творчий шлях Гірняка пройшов у "Березолі" в роках між 1922 і 1933. Його креації вимагають окремої студії-монографії. Тільки заслання, тобто фізичне насилля, відірвало Гірняка від праці для рідного театру. Та негайно після звільнення з заслання Гірняк іде знову на службу українському театрові, переймаючи після Кошовського мистецьке керівництво київського Театру Юного Глядача. Воєнні



*Володимир Блавацький, мистецький керівник Львівського
Оперного Театру, в ролі Гамлета*

дії повернули Гірняка до його вужчої батьківщини, до Галичини, і тут він зразу зайняв місце режисера драматичних вистав у Львівському Театрі, очолюваному Володимиром Блавацьким. Ці два мистці знаходили багато спільного, доповнювали себе у праці, а вислідом цієї співпраці була вистава "Гамлета".

В реєстрі акторських успіхів "Юзи", як Гірняка сердечно кличуть його приятелі, креація Миколи II у "Пролозі" Курбаса, Тріболе в "Король бавиться" Віктора Гюго, головні ролі у Кулішевих п'єсах. Ще до вистави "Гамлета" львівська публіка мала нагоду подивляти Гірняка в "Ріці" Макса Гальбе, в "Ревізорі" Миколи Гоголя, в комедіях Гольдоні, в "Облозі" Юрія Косача, в "Мині Мазайлі" Миколи Куліша й інших п'єсах.

Перший свій режисерський виступ почав Гірняк режисером-асистентом в Курбасовій поставі "Гайдамаків". У своїх поставках режисер Гірняк старається дати виставі повний мистецький образ, вимагаючи раніше від кожного актора досконалого оволодіння тексту, повного зрозуміння, а вслід за тим і мистецької інтерпретації. Саме ця відповідальність у праці режисера не дозволила Гірнякові прийняти ролі у "Гамлеті", бо він самий переконливо заявляє, що праця режисера й актора різна і її важко поєднати.

Короткий і блискучий період діяльності Гірняка у Львові не завершив його мистецької кар'єри. Вже у Львові він звернув велику увагу на молодь і там же слідами таких корифеїв, як Кропивницький, Садовський, Загаров, старався передати своє знання молодим adeptам театрального мистецтва. Вже у Львові почав він працю в Театральній Студії і з цією студією вийшов на еміграцію, продовжуючи і тут виховно-педагогічну працю. Також і на еміграції Гірняк залишився вірний мистецьким принципам Курбаса, що стали принципами його творчого життя. В еміграційній фазі свого творчого шляху Йосип Гірняк створив нові незабутні креації: "Скупара" і "Тартюфа" в комедіях Мольєра, дав українській театральній публіці високомистецьку виставу "Лісової пісні" Лесі Українки, придбав для української сцени п'єси молодих авторів, даючи образ і напрям для їх постанови. Великим помічником у праці Йосипа Гірняка була і є його дружина Олімпія Добровольська. Це вона була асистентом режисера у виставі "Гамлета" і її досвід у великій мірі причинився до успіху цієї вистави. На еміграції виховала вона у веденій нею і Й. Гірняком театральній студії багато молодих талантів.



*Обкладинка програми вистави "Гамлет" у виконанні маляра
Семена Грузбенка*

Роля Гамлета в одноіменній драмі Шекспіра вирізняється не тільки своїм багатством і величиною, аде дає великі можливості відтворцеві виявити свою мистецьку індивідуальність. Завдяки багатству глибоких душевних переживань різно інтерпретують Гамлета різні актори, та й режисери стараються дати різну — свою інтерпретацію цього твору. Від одного з перших виконавців ролі Гамлета, від великого англійського актора Ричарда Барбеджа, який — як сучасник Шекспіра — здобув собі славу нарівні з великим драматургом, ролю цю різно інтерпретували різні актори. Італійський актор Ернесто Россі зробив з Гамлета мрійника, французький актор Жан Муне Сюллі розумів Гамлета, як божевільного, австрійський актор Йосип Кайнц вчинив з нього істерика. Під час війни в Німеччині йшов теж "Гамлет", а тодішній його відтворець актор Вернер Гінц дав образ Гамлета, як активного, свідомого своєї ролі героя. У наш час оригінально інтерпретували ролю Гамлета Лоренс Олів'єр, Річард Бертон чи й актриса Джудіт Ендерсон.

Завжди ролю Гамлета приймали найкращі актори, бо тільки вони могли зрозуміти ширину і складність цієї загадкової постаті. В нашому побутовому театрі актор не був вповні підготовлений для відтворення цієї ролі. І треба було шойно виробленого актора із школи Курбаса, щоб український Гамлет став дійсністю. Такого актора дала дійсність в час другої світової війни в особі Володимира Блавацького, вже тоді заслуженого українського театрального діяча, який креацією Гамлета завершував 25 років своєї відданої праці для українського театру.

Свою акторську діяльність почав Володимир Блавацький в 1918 році в театрі "Бесіди" у Львові, в тому ж театрі, в якому ставив перші кроки і Йосип Гірняк. Спершу під дирекцією Василя Коссака, згодом — Йосипа Стадника, далі Олександра Загарова Володимир Блавацький пройшов добру школу акторського знання. Завершенням цієї школи було перебування Володимира Блавацького в "Березолі" під управою геніяльного Леся Курбаса в роках 1927-1928, коли він зміг пізнати мистецькі засоби цього великого майстра. Повернувшись до Галичини, Блавацький очолює і веде театр ім. Тобілевича. Нові ідеї, які оформились в нього у зустрічі з Курбасом на Україні, шукають можливостей вислову і в 1933 році Блавацький творить новий театр "Заграва", якому довелось в менших розмірах вести ту новаторську працю в Галичині, що її вів "Березіль" в Україні. Після злуки двох театрів ім. Тобілевича і "Заграви", що сталось

ГАМЛЕТ

Трагедія на 5 дій, 18 картин

ВІЛІАМА ШЕКСПІРА

Переклад **М. Рудницького**

Музика **Миколи Лисенка** — **Льва Турковича**

Постанова **ЙОСИПА ГІРНЯКА**

Оформлення сцени та ескізи костюмів **М. ГРИГОРІЄВА**

ОСОБИ

Клавдій, данський король	Б. Паздрій
Гамлет, син попереднього короля	В. Блавацький
Полоній, канцлер	І. Гірняк
Гораціо, друг Гамлета	І. Лісенко
Лаерт, син Полонія	С. Дубровський
Розенкранц	В. Королик
Гільденстерн	В. Шашарівський
Вольтіманд } придворні	П. Крупник
Корнелій }	А. Борисевич
Осрік }	Ст. Крижанівський
Дворянин	В. Мельник
Священик	Я. Рудакевич
Марцел	О. Гасюк
Бернардо } офіцери	З. Чайківський
Франціско }	В. Мельник
1-ий }	Я. Геляс
2-ий }	М. Мельникова
3-ий } актори	С. Залеський
4-ий }	А. Шеремета
5-ий }	З. Чайківський
6-ий }	О. Гасюк
1-ий } гробокопи	П. Сорока
2-ий }	І. Кудла
Фортинбрас, норвезький князь	О. Божедан
Привид батька Гамлета	Е. Курило
Гертруда, данська королева, мати Гамлета	В. Левицька
Офелія, дочка Полонія	Е. Шашарівська
Вельможі, дами, офіцери, моряки, слуги, данці та інші	
Місце дії — Данія.	

Мистецький керівник: В. БЛАВАЦЬКИЙ

*Програма прем'єри Шекспірового "Гамлета" у Львівському
Оперному Театрі 21 вересня 1943 року*

по смерті Миколи Бенцаля, керівника театру ім. Тобілевича, Володимир Блавацький переймає керівництво цього нового театру, названого іменем Котляревського і починає ширшу мистецьку діяльність. Війна перериває цю працю і ліквідує театр ім. Котляревського. В роках 1939-41 Блавацький був головним режисером театру ім. Лесі Українки, що став установою для основного перевишколу наших акторів в Західній Україні.

З німецькою окупацією Володимир Блавацький один із перших береться за організування українського театру. Ця його відвага, не тільки особиста, але й мистецька дає той вислід, що український театр займає головний міський будинок театру і в цьому будинку розпалює вогонь нового театрального життя. Володимир Блавацький не тільки мистецький керівник Львівського Театру, але він також його директор. Його багатогранний талант проявився і в адмініструванні театру і в мистецькому проводі всіх відділів Львівського Оперного Театру — від оперного, оперетного, балетного до комедійного і драматичного. Та всім серцем Блавацький був у драматичному театрі, виступаючи тут і режисером і актором. Режисером почав працювати Блавацький від свого повернення в Галичину. У своїй режисерській праці Блавацький передусім новатор, який старався наблизити наш театр до європейського. Вже в театрі ім. Тобілевича поставив він Кулішевого "Мину Мазайла", а з європейських драматургів "Гришницю на острові Паго-Паго" Моєма, "Несподіванку" Розтворовського, як теж "Пургу" Щеглова. Театр "Заграва", що його в 1933 році зорганізував Блавацький, це вже новаторський театр, який навіть п'єси побутового жанру ставив у новій інсценізованій постанові. Весь свій талант зумів Блавацький повністю проявити щойно у Львівському Театрі в трьох воєнних роках від 1941 до 1944 року, коли він став мистецьким керівником цього театру. В тих роках Володимир Блавацький поставив яких два десятки окремих вистав, креуючи теж деякі ролі. Креація Юди в картині "На полі крові" Лесі Українки, чи не найбільше акторське досягнення Блавацького. В тому ж театрі Блавацький створив першого українського Гамлета, вписавши своє ім'я побіч великих відтворців цієї великої ролі.

Еміграція не перервала праці Володимира Блавацького. Він і далі весь час жив театром, коло нього гуртувались найкращі наші актори і разом із ними він поставив у Німеччині Кулішевого "Народного Малахія", "Антигону" Ануї, "Люкрецію" Обе. Згодом у США В. Блавацький намагався втримувати

український театр на високому рівні, змагав до все нових вершин. Свій репертуар збагатив він знаменитою п'єсою Прістлі "Прийшов інспектор". Тільки важка хвороба і ненадійна смерть в січні 1953 року перервала вічно хвилюючу мистецьку діяльність першого українського Гамлета.

13.

Перша вистава "Гамлета" відбулась у Львівському Театрі у вівторок 21 вересня 1943 року. Розліплені по всьому місті афіші коротко оголошували:

"Львівський Оперний Театр

Г А М Л Е Т

трагедія на 5 дій, 18 картин

ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Переклад М. Рудницького

Музика Миколи Лисенка і Льва Туркевича

Постанова ЙОСИПА ГІРНЯКА

Оформлення сцени й ескізи костюмів М. ГРИГОРІЄВА

Мистецький керівник ВОЛОДИМИР БЛАВАЦЬКИЙ

Прем'єра "Гамлета" була справжньою мистецькою подією не тільки в українському Львові, але і для всього українського театрального мистецтва. Велика зала театру була переповнена публікою, сама вистава сприймалась як святочна дія. Український театр із почуванням гордості доказував, що він спосібний дати виставу великого формату, що він зрілий станути на рівні побіч західньо-європейських театрів.

Надзвичайно вибагливий і солідний критик д-р Іван Німчук писав у *Краківських вістях* про цю виставу:

Вчорашня вистава "Гамлета" мала всі ознаки великої прем'єри: театр виповнений ушерть, настрої повний очікування. Коли ж почалася вистава, то з розвитком драматичної акції на сцені зростала й напруга серед глядачів, яка виявилась остаточно в їх спонтанній овації для всього акторського ансамблю, зокрема для виконавця головної партії дир. В. Блавацького та для реж. Й. Гірняка після третьої дії. Як буває на прем'єрах, чоловік виконавців обдаровано повними кошами квітів, а по виставі признавали всі загально, що Львівський Театр, зваживши його мистецькі можливості, зробив максимум зусилля, даючи таку виставу "Гамлета", яка приносить йому справді велику честь і славу."

Про виставу "Гамлета" у Львові широко писала преса по всій Україні, писали про неї і чужі газети. В німецькому офіціозі про українську прапрем'єру "Гамлета" писав критик д-р Г. Гавсвальд (у Krakauer Zeitung і Lemberger Zeitung):

"У Львівському Оперному Театрі йде на сцені Шекспірів "Гамлет" українською мовою. Вибір твору доказує, як дуже залежить цьому театрові на ширині мистецького обличчя і на високому рівні вистав. Ця трагедія з усіма її зрізничкованими постатями вимагає без сумніву незвичайного знання, якщо має бути досягнене повне, загальне враження. Психологічна лінія в розвитку характерів була випрацювана якнайшасливіше. Можна грати Гамлета в екстазі — тут зображено долю героя внутрішньою пристрастю. В цей спосіб одержано велич і драматичне напруження. Вплив постанови Йосипа Гірняка позначувався саме на цьому духовному співвідношенні. Достроєні до вистави були й декорації М. Григорієва. Титульну ролью креував із зворушливою і переконливою силою Володимир Блавацький. За ним можна було прослідити, як з глибин душевних почувань росте трагічний зав'язок і гарно відданим вимовним почуттям вирізьблюється істота героя. Теж інші виконавці: Б. Паздрій, Іван Гірняк, І. Лісенко, С. Дубровський, Е. Курило, В. Левицька, Є. Шашарівська дали мистецьку, вигладжену гру. Переклад "Гамлета" зладив М. Рудницький. Мелодійний звук української мови незвичайно при цьому вибивався. В цілому дуже сильний і тривалий успіх."

Успіх вистави "Гамлета" пам'ятного 1943 року був справді незвичайний. Вистава йшла дев'ятнадцять разів і завжди при виповненій залі. Були глядачі, які відвідували кожну виставу "Гамлета", бо чим частіше читати, чи оглядати твори Шекспіра, тим вони видаються глибшими, тим більше в них можна знайти мистецької краси і правди. На кожній виставі можна було теж з більшою увагою слідкувати за сценічним багатством, яким пишалась ця львівська вистава. Щойно після кількох вистав постійний відвідувач міг відвернути зачаровані очі від Гамлета-Блавацького і спостерігати, з яким мистецтвом відтворював роль Горация вправний актор І. Лісенко, чи як надзвичайно вибивався С. Дубровський в ролі Лаерта. Щойно згодом теж цей постійний глядач високо оцінював гру Єлисавети Шашарівської, яка відтворювала важку роль Офелії. Надзвичайно глибоке

враження залишала сцена з гробокопателями, спеціально натуралістичний сарказм Петра Сороки. Високо понад рівень вибивався актор Ярослав Геляс, який креував велику роллю першого актора. Весь ансамбль був зіграний й добре підготовлений і це в першу міру заслуга режисера Гірняка, який з повною відповідальністю вивів цю першу українську виставу безсмертного твору Шекспіра. Стилiзовані декорації мистця Григорієва створювали ті рами, в яких незвичайна дія набувала глибшого чару. За проектами цього ж мистця були виконані також костюми.

Вистава "Гамлета" у Львові мала надзвичайний відгук. На цю виставу приїжджали люди з різних міст Галичини, а у Львові стала вона темою розмов української театральної публіки на довгий час і то не зважаючи на війну і воєнні дії, які від дня першої вистави "Гамлета" у Львові поволі знову наближались до цього міста.

З нагоди першої вистави "Гамлета" у Львові появилось багато статей про Шекспіра, про його твори, і про саму трагедію "Гамлет" в літературному місячнику *Нові Дні*, в щоденниках *Львівські Вісті* і *Краківські Вісті* і в різних інших українських журналах і газетах. Сам театр видав спеціальну ілюстровану брошуру *Гамлет на українській сцені* за редакцією автора цієї статті. В ній на 24 сторінках поміщено статті про Вільяма Шекспіра, про його головний твір "Гамлет", разом із коротким змістом трагедії, про відношення українського театру до великої західно-європейської класики, про Львівський Театр, про акторів, які дали виставу "Гамлета" у Львові і багато іншого матеріалу. Брошура була прикрашена репродукціями портретів шістнадцяти головних виконавців вистави. Портрети були виконані двома молодими мистцями Семеном Грузбенком і С. Танасевичем. В брошурі поміщено теж репродукцію фотознімки з п'ятої дії, що зображує двобій Гамлета з Лаертом. Мистецьку обгортку для брошури виконав Семен Грузбенко, використавши цікавий архітектонічно фронтон будинку Львівського Театру і на його тлі зобразив постать Блавацького в ролі Гамлета.

14.

Вистава "Гамлета" в українському театрі у Львові в вересні 1943 року мала значення не тільки для цього нашого міста і його тодішніх мешканців, але й загальноісторичне. Це вперше наш театр поставив цю велику трагедію великого світового драматурга і відтоді вона увійшла в репертуар українського

театру. Та й увійшов цей великий твір у репертуар нашого театру виключно завдяки нашим рідним намаганням, виключно силами українських акторів та ще й у таких невідрадних воєнних умовах. Це була велика мистецька перемога нашого театру і тим більше її значення.

В 1956 році в УРСР пушено мегафонну пропаганду, що в Харкові виставлено вперше на українській сцені Шекспірового "Гамлета", не забуваючи при цьому похвалити опікунчу руку старшого брата. Але в цих же повідомленнях свідомо промовчано першу незалежну і самостійну українську виставу "Гамлета" у Львові. Промовчали у пропаганді, але не могли стерти її в пам'яті людей, не могли скреслити її з анналів українського театрального мистецтва. Та ще й, як парадокс, у цій харківській виставі "Гамлета" в 1956 році головну ролью в трагедії виконував ніхто інший, як Ярослав Геляс, той самий Ярослав Геляс, який у пам'ятній львівській виставі "Гамлета" під вправною рукою Йосипа Гірняка заблестів побіч нашого незабутнього Гамлета — Блавацького в ролі першого актора.

Та й сама дата першої української вистави "Гамлета" оправдана. Шекспірів театр — це театр доби конкістадорів. Хоч наша історія такої доби ще не знала, то все ж таки час, коли через Європу ішла воєнна хуртовина, яка зроджувала теж надії для українського народу, передусім надію на звільнення від чужої опіки-окупації, міг виплекати в українській душі ту снагу і те піднесення, яке дозволяло краще сприймати яскравий Шекспірівський театр, яке дозволяло сприйняти великого "Гамлета". І від тоді вже "Гамлет" увійшов в українську культуру і вже в ній залишиться, як доказ, що українська духовість дійшла до тієї висоти, на якій дух Шекспіра їй рідний.



(Для статті використано м. ін. таку літературу: Дмитро Антонович. *300 років українського театру*. Прага, 1925; Ірина Ваніна. *Шекспір на українській сцені*. Київ, 1958; Людмила Дмитрова. *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. За ред. О. Білецького. Київ, 1929; О. Кисіль. *Український театр*. Київ, 1925; *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. За ред. В. Василька. Київ, 1962; Остап Тарнавський. *Гамлет на українській сцені*. Львів, 1943; В. Хмурий, Ю. Дивнич і Є. Блакитний. *В масках епохи (Йосип Гірняк)*. Мюнхен, 1948; Степан Чарнецький. *Нарис історії українського театру в Галичині*. Львів, 1934.)

УКРАЇНА, ЇЇ СУСІДИ І МЕНШОСТІ

ЗА СПРАВЖНІЙ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМ У ВЗАЄМИНАХ МІЖ НАРОДАМИ

Мирослав Прокоп

I

Одним з особливих продуктів політики КПРС є загострення національних протиріч між народами Радянського Союзу. Це може звучати дивно, бож ніде у світі не пишуть так багато про приязнь і дружбу між народами, як саме в СРСР, ніде так само впевнено не переконують, що національне питання розв'язане справедливо і остаточно, і ніде так урочисто не деклярують, що політика партії й уряду спрямована на те, щоб дружбу і приязнь між народами посилювати і поглиблювати.

Та це тільки вітрина. Факти говорять про цілком інше. На ділі немає сумніву, що для того, щоб втриматись при владі, керівники КПРС свідомо ведуть свою політику за клясичним принципом "діли і пануй", зумисне створюють ґрунт для конфліктів між народами СРСР. Якщо йдеться про самих росіян, то партія зовсім не бореться з традиційним російським шовінізмом, але навпаки, його підсилює. Сам факт, що від 1934 р., отже від 17-го з'їзду КПРС, на якому Сталін проголосив головною небезпекою український і інші не-російські націоналізми, ніколи в СРСР ніхто серйозно не виступав проти росту великодержавного шовінізму, хоч він розливається широкою хвилею по всьому Радянському Союзу, — говорить про те, що такий розвиток власне відповідає інтересам керівників КПРС.

Така політика продовжує створювати логічні результати в житті. Загально відомим явищем в СРСР, що його потверджують очевидці, також і туристи, є зневажливе ставлення російських шовіністів до українського та інших народів, до їх мови, культури, традиції. У книзі Івана Дзюби *Інтернаціоналізм чи русифікація?* йде мова про такі "фолкльорні перли", що їх пускають в хід російські шовіністи в Україні, як "хохландія", "Гапкенштрассе", "залізяку на пузяку гоп", і т. п.; так же

зневажливо ставляться вони до грузинів, яких називають "хамами", до лотишів, азербейджанів і інших.

Широко процвітає в Радянському Союзі також антисемітизм. В меморіялі єврейської організації МАОЗ в Ізраїлі, що його вона вислала в травні ц. р. до сенатора США Г. Джексона, розповідається м. ін. про те, як в Кишиневі, в Молдавії, група хуліганів побила Б. Гробокопаліса за те, що він подав прохання на виїзд до Ізраїля, та що подібне притрапилось І. Вайнбергові з Риги, у Латвії, де під'юджена відповідними "органами" юрба кричала "бий жидів". На жаль, такі випадки трапляються також на Україні. Ізраїль Клейнер, який у 1971 р. емігрував з СРСР, пише в червневому числі *Українського Самостійника*, що: "Нині радянська влада розпалює юдофобство значно більшою мірою в Україні руками самих українців, ніж у Росії руками росіян". Рівночасно він додає: "На жаль, така політика знаходить на Україні дуже сприятливий ґрунт".

Особливу нагоду для роз'ятрювання ворожнечі між народами дає Москві її відома політика перемішування населення. Уявіть тільки українця, якого в такому пляні висилають на роботу в балтицькі республіки, на Закавказзя, в Казахстан чи деінде поза межі України. Позбавлений всяких прав члена національної меншости, без українських шкіл для дітей, без національних культурних розваг, без своєї преси, він силою факту стає носієм русифікації чужої країни. Те саме робитиме лотиш, естонець, вірменин, казах на Україні. Його становище ще складніше, коли його туди післали в характері члена номенклятурної бюрократичної еліти. Тоді проти себе він мобілізує ненависть місцевого населення не тільки з національних, але й соціальних мотивів. Ясно, що в таких умовах тільки сильні і розумні індивідуальності не перетворяться в інструмент політики партії, не стануть носіями міжнаціональної ворожнечі, зберігатимуть свої традиції також у відірванні від батьківщини та з пошаною будуть ставитися до культури, мови і духовних надбань народу, серед якого живуть.

Таким чином інтернаціоналізм, концепція дружби і співпраці народів, про які так багато говориться в Радянському Союзі, як про згогадну напрямну політики КПРС, там по суті не існують, їх місце зайняла політика свідомого розсварювання народів та розпалювання російського шовінізму.

А втім справжній інтернаціоналізм потрібний народам СРСР сьогодні так, як потрібне людині чисте повітря для дихання. Він потрібний буде також завтра, коли утворяться

умови для упадку комуністичної диктатури, якщо нагромаджені нею протиріччя, пересуди, міжнаціональні конфлікти, ксенофобія, шовінізм не мають спричинити взаємної масакри між народами і відкрити поле для поневолення тих народів новими шарлятанами чи тиранами. Правда, слово "інтернаціоналізм" основно скомпромітоване в СРСР. Але подібно є з такими поняттями як "демократія", "соціалізм", "рівність народів", "гуманізм" і т. п. Коли їх чує радянський громадянин, він може хіба скептично здвигати раменами. Бож ті великі поняття йому день у день пропихають через горлянку, але на ділі роблять щось цілком протилежне.

Алеж не про "інтернаціоналізм" радянського типу тут ідеться. За визначенням нового словника англійської мови Вебстера (видання Енциклопедії Британіки), інтернаціоналізм це — "віра, що мир у світі можна досягти шляхом дружньої спілки усіх народів на принципах рівності і без втрати національного характеру..." Ясно, що найкраще забезпечення проти втрати національного характеру є власна держава і що тільки на принципі державної незалежності можна будувати мир між народами. Логічно отже так зрозумілий інтернаціоналізм — це насправді єдиний вихід з того бездоріжжя, на яке штовхнули народи СРСР їхні сучасні правителі.

Ця проблема має особливу вимову для України, головню в аспекті її взаємин з іншими народами СРСР та соціалістичного бльоку, в першу чергу з її сусідами, а також з її меншостями.

II

Питання наших взаємин з іншими народами, а в даному випадку з сусідами України та з її меншостями, можна розглядати в двох площинах: а) морально-етичній, чи світоглядно-філософській, та б) в площині практичної політики.

Якщо йдеться про перше, то відповідь на питання, яким має бути наше відношення до інших народів, проста: українці, що борються за національну, політичну і соціальну свободу, зобов'язані беззастережно визнавати таке саме право за іншими народами. Теорійки, що в 1930-их рр. появились в націоналістичному русі українського заходу про "український імперіалізм", про поширювання українських теренів коштом чужинців, на щастя, сама ОУН швидко відкинула. За своєю суттю ті теорії були чужі українському націоналізмові, як природному рухові поневоленого народу. А втім, пошанування

прав інших народів і співпраця з ними на принципах рівності, отже дійсний інтернаціоналізм повинен визначувати наші взаємини з іншими народами. Ясно, що такий інтернаціоналізм не має нічого спільного ані з сучасним радянським "інтернаціоналізмом", під маскою якого виступає сьогодні російське великодержавництво, ані з інтернаціоналізмом частини української провідної верстви, що формувала події на Україні в роках революції 1917 р., поскільки в ньому був подекуди послаблений національний первень, а мрякове поняття інтернаціональної солідарности ставало на перше місце перед нацією і національним інтересом.

Стільки про філософсько-світоглядний аспект проблеми.

Якщо йдеться про практичну політику наших взаємин з сусідами і меншостями України, то український народ є в тому щасливому становищі, що його основна філософія тих взаємин не є і не мусить бути в конфлікті з конкретними його національними інтересами. З другого боку, прагнення українського народу не суперечать також добре зрозумілим інтересам сусідів і меншостей України, якщо вони також дотримуються принципів справжнього інтернаціоналізму. Переконати їх в тому — одне з важливіших заздалека української політики. Бо те, як вони поставляться до легітимних прагнень нашого народу, має для нас першочергове значення сьогодні, коли наша нація бореться за саме існування. Вони можуть цю боротьбу нам утруднювати, але можуть її також в дечому полегшувати. Знов же те, як вони вестимуть себе в кризовій ситуації в імперії, коли на порядок дня постане питання самостійности України, матиме також серйозний вплив на вислід наших змагань.

Що так воно є, повчає історія, зокрема найновіша. Те, що під час революції 1917 р. і пізніше, російські демократичні партії, не кажучи вже про монархістів, не визнавали права українського народу на незалежність, що вони і російська меншість на Україні саботували і поборювали політику Української Центральної Ради, мало серйозний вплив на те, що пізніше Українська Народна Республіка (УНР) не могла встояти проти більшовицької агресії. Подібну ролю, хоч в менших розмірах, відіграла тоді Польща. УНР не могла виграти війни з Москвою, коли кращі українські військові з'єднання Української Галицької Армії були заангажовані на польському фронті. Тодішня постава єврейської меншости на Україні теж не сприяла успіхам боротьби за державну самостійність України, а антиєврейські погроми ще більше ускладнили ситуацію. Або політика

польського уряду у відношенні до українців західних областей у міжвоєнному періоді. Скільки вона несла шкоди обом народам! Безперечно помилковою для інтересів українського і чеського народів була політика Праги напереломі 1938 і 1939 рр. у відношенні до Карпатської України; нічого вже говорити про агресію Угорщини. З другого боку, український народ з вдячністю може згадувати допомогу уряду ЧСР, що її він дав для розбудови українських наукових і культурних установ в 1920-их і 1930-их рр.

Усі ті досвіди минулого треба мати на увазі, коли думати про сучасні наші взаємини з сусідами і меншостями України та про ролю, яку вони грають сьогодні і можуть відіграти завтра в житті нашої нації. Зрозуміло, що розглядати ті питання в усій їх ширині немислимо в одній статті. На цьому місці йдеться тільки про те, щоб принаймні зробити перелік-реєстр важливіших аспектів тієї проблеми, вказати на їх пекучу актуальність та на заходи, що їх можна і треба робити вже сьогодні тут, поза межами СРСР, і там, на Україні, чи, точніше, на всіх просторах імперії. Ще одне: розглядати ті проблеми я хочу не усі, а селективно, за принципом їхньої важливості. Таким чином я зупинюся в першу чергу над питанням наших взаємин з Росією, Польщею, з російською і польською меншостями на Україні та з меншістю єврейською.

III

Ось питання Росії, чи точніше СРСР, в якому Росія грає центральну ролю. З Росією, з якою Україна має найдовший спільний кордон (сьогодні ок. 700 кілометрів), Україна живе і буде жити в сусідстві постійно, бо своєї географії народи не міняють. Росіян було 1970 р. 129 мільйонів і вони належать до найбільш динамічних народів світу. Правда, дехто каже, що з розвалом сучасної імперії усе це зміниться для нас на краще, мовляв, відберіть тільки Україну від Росії, а вона перестане бути імперією, а самі росіяни не зуміють навіть себе прогодувати.

Такі погляди не тільки шкідливі (бо хто з росіян хоче голодувати?), але також неграмотні. Ясно, що економічні ресурси Росії, її технологічний потенціал, не тільки забезпечують її існування, але навіть гарантують те, що вона буде великодержавою першого рангу також після втрати України чи інших не-російських територій.

Це перший факт. (Зрештою, нас, сучасників, мусить турбувати не так те, що станеться після упадку російської імперії,

як те, що діється у наш час, коли імперія існує. А другий факт такий, що, всупереч поглядам деяких одиниць українського і неукраїнського роду, Росія, чи російський народ і російський імперіялізм — це не синоніми, отже ідентифікувати їх не треба, бо нашої справі це не помагає. Що впродовж історії російській тирані і завойовники сусідніх народів мали підтримку російських народних мас, — це суцзя правда. (Так бувало і в інших народів, згадати хоч би німців). Правдою є також, що імперіялізм, шовінізм, невизнання національних прав неросійських народів на самостійність, чи хоч би на власну ідентичність, глибоко просякли в мислення не тільки режимних кіл, але й декого з їх опонентів.

А все ж таки сучасна імперія Брежнєва і система володіння КПРС — це не Росія Андрія Сахарова, чи Олександра Солженіцина, Андрія Амальрика, чи Петра Григоренка, або Володимира Буковського. Брежнєвська, подібно як хрущовська, чи сталінська Росія переслідує не тільки українців, чи лотишів, або кримських татар, але вона також замикає рота видатним російським діячам, а декого з них посилає в концентраційні табори, чи психіатричні лікарні. Вона на свій лад нищить духовні надбання російського народу.

Які висновки з цих двох фактів? Висновки такі, що, поперше, Росія, як велика держава завжди буде нашим сусідом і що, здобувши самостійність, українці мусітимуть шукати шляхів мирного співіснування, але не перманентної війни з їхнім північним сусідом. А другий висновок такий, що в сучасних умовах, себто в умовах боротьби за існування і перетривання нації, і в умовах її боротьби за незалежність діячі українського народу і там і тут повинні шукати акомодації, порозуміння, чи співпраці, з тими поступовими силами Росії, які самі усвідомлюють її трагедію, яким також осоружна сучасна диктатура панівної олігархії.

Чи існують для цього умови і можливість взагалі? Частинну відповідь на це питання дають документи російського самвидаву останніх років, чи виступи провідних російських дисидентів. Правда, є серед них наскрізь реакційні, ультрашовіністичні кола, наприклад, група, що випустила документ п. н. "Слово нації. Манифест русских патриотов". Читаючи такі писання, приходиться дивуватися, чого властиво ті люди хочуть від ЦК КПРС. Він же здійснює їхню програму творення однієї російської нації в СРСР. Але це люди минулого, хоч, звичайно, легковажити їх було б небезпечно. Спільно з подібними до них

реакційними колами в КПРС, вони штовхають Росію у фашизм, подекуди гіршого типу як той, що існує сьогодні в Радянському Союзі.

Але саме поява таких троглодитів, а рівночасно рішучий спротив, з яким зустрічається політика т. зв. злиття націй з боку не-російських народів, породила протидію в поступових колах російських дисидентів. Політику такого геноциду засуджують згадані вже репресовані російські патріоти, проти неї виступила відома в дисидентському русі в СРСР група "Демократи Росії, України і Прибалтики". Правда, ні згадана група, ні поодинокі постаті російської опозиції проти політики КПРС не заявили виразно за самостійність України, чи інших не-російських народів. Ще менше можна сказати про російську еміграцію. За винятком груп покійних вже тепер кол. члена Державної Думи Г. Алексинського і Кронштадтської групи Е. Петрова-Скитальця, що діяли в 50-их і 60-их роках, російські емігранти судорожно держаться тотально скомпромітованого у світі злопам'ятного принципу непередішества.

Проте життя йде своїм руслом. Варто усвідомити, що поява українських дисидентів в останньому десятиріччі, їхні публікації, що були поширені в СРСР і видані чужими мовами за кордоном, зробили серйозний перелім у мисленні відповідальних політичних, наукових і громадських кіл світу. На довшу мету це матиме вплив також на самих росіян поза межами СРСР і на російських дисидентів в Радянському Союзі. Не треба забувати ще одного: в результаті еміграції євреїв з СРСР, на Заході появився новий тип російських політичних діячів, які мають краще зрозуміння ваги і сили національного питання в СРСР, як післявоєнні російські емігранти. Таким чином і в самому СРСР і на еміграції відкриваються тепер кращі можливості для українців, чи інших не-російських народів шукати розмов і еventуальної співпраці з демократичними колами серед росіян. З цього приводу треба сказати ще таке: ті кола — це єдиний партнер, до якого українцям варто звертатися. Натомість сугестії, що появляються тепер на еміграції про те, що українські політичні кола на еміграції повинні шукати компромісу з правлячим тепер в СРСР режимом, — є наївною фантазією. Таке завдання можна було пропонувати Петрові Шелестові, чи можна тепер сугерувати його наслідникам, а не політичним емігрантам.

Треба додати ще таке, хоч воно, ніби, самозрозуміле. Сила українського аргументу у відношенні до демократичних кіл Росії

там і тут залежатиме від питомої ваги України, від сили спротиву і самооборони українського народу, також від сили української еміграції. Без цього навіть найбільші російські гуманісти — якщо такі знайдуться — будуть розглядати Україну як невід'ємну частину Росії. Тут нічого дивного, бо, зрештою, коли ми самі не будемо повноцінною нацією, ніхто нас за націю не вважатиме.

Яка повинна бути платформа евентуальної співпраці українців, чи інших не-росіян з російськими колами? Вона ясна: беззастережне визнання права на незалежність і невтручання у внутрішні справи, а тоді співпраця в конкретних питаннях боротьби проти спільного ворога. Така платформа — це є власне отой вище згаданий, справжній, нефальшований інтернаціоналізм, що повинен стати принципом побудови взаємин між народами СРСР та цілого соціалістичного бльоку. До речі, за перевіреними свідченнями, така конкретна співпраця існувала в концентраційних таборах СРСР, вона виявилась, правда тільки частинно, в дисидентському русі, наприклад, в акціях Комітету оборони людських прав академіка Сахарова в Москві в користь українських політичних в'язнів.

Це питання має особливу вимову також для взаємин між українським народом і російською меншістю на Україні. В 1926 р. на території сучасної УРСР жило 30 мільйонів українців і 2.7 мільйона росіян. В 1970 р. кількість українців в УРСР досягла заледве 35.2 мільйона, а кількість росіян збільшилася до 9.1 мільйона, себто більше як тричі. Ясно, що це не сталося з природних причин, але в результаті особливого "підкування" партії Україною. До того ж ті росіяни на Україні, це, на ділі, не меншість, але репрезентанти панівного народу, і велика більшість з них так себе веде. Звичайно такими є не усі росіяни на Україні. Є серед них також такі, які стали органічною частиною більшості, серед якої вони живуть, а бувають також одиниці, такі, як наприклад, російський письменник на Україні Віктор Некрасов, який солідаризувався з українськими діячами самооборони.

Які можуть бути перспективи розвитку взаємин між українським народом і російською меншістю на Україні? Насамперед треба серйозно рахуватися з тим, що, якщо сучасний режим продовжуватиме плянову політику переміщення населення, кількість росіян на Україні далі ростиме прискішеним темпом, непропорційно до росту числа українців. Вже сьогодні дві промислові області України, тобто Донецька і Ворошилов-

градська мають в містах майже половину російського населення. Недаром російські шовіністи із згаданого "Слова нації" пишуть, що Україна може відірватися від Росії, але без тих двох областей та ще без Харківської, Кримської, Запорізької, Одеської, Дніпропетровської, Миколаївської, Херсонської і Сумської. Іншими словами: беріть собі таку обкроєну Україну, а до залишених її частин зголосять свої претенсії ще поляки, румуни, угорці.

До речі, друга світова війна повчила, що, наприклад, така багатонаціональна держава як Польща, звільнилася від мішаних українських чи білоруських територій таким чином, що їх втратила та стала майже суцільно однонаціональною державою тому, що виселила німців з їхніх колишніх східних земель. Але такі історичні процеси бувають рідко і, зрештою, застосування до українсько-російських взаємин вони мати не можуть. В таких умовах залишається в українській політиці у відношенні до російської меншости на Україні тільки одна можливість: максимальна оборона українського характеру історичних земель нашої нації і рівночасне намагання укласти взаємини з росіянами, що живуть на Україні, на принципах взаємопошани і співпраці. Звичайно, співпраця і взаємопошана можливі тільки у відношенні до тривало осілих росіян в Україні, а не до кочуючих бюрократів. Проте і тут, подібно як у взаєминах з Росією взагалі, спільної мови можна шукати тільки з демократичними російськими силами, навіть, якщо б їх була мала горстка, з силами, які бачать, що імперіялізм і расизм ведуть їхню власну націю до катастрофи, і які готові визнати принцип самостійності України. Натомість з росіянами, які отруєні чадом імперії, будь вони сьогодні при владі, або в боротьбі проти комуністичної диктатури — спільної мови українцям, чи іншим не-росіянам не знайти. Зрозуміло, що, гуманно ставлячись до російської меншости в Україні, українці мають право вимагати від росіян такого самого ставлення до української меншости в Росії.

IV

А тепер питання наших взаємин з нашими польськими сусідами. В час, коли стосунки України і Росії — це стосунки з нашим історичним ворогом в минулому і в сучасному, питання відносин з Польщею, — це відносини з колишнім ворогом, що за всіма законами логіки й інтересу обох народів, повинен бути нашим приятелем. За самі тільки післявоєнні роки так багато

написано і сказано про те, що після історичних досвідів України і Польщі, після того, коли стало ясным, що справді самостійне існування будь-котрого з тих народів між Росією і Німеччиною вимагає не тільки погребання наших минулих спорів, але і спільного фронту дії, — що справді важко шонебудь більше в цій площині сказати.

А проте, дійсної приязні і співпраці на ділі між українцями і поляками немає, чи точніше сказавши, вона є в мінімальних розмірах. Такий стан існує по обох боках радянського кордону. Там і тут є вже серйозні осередки відлиги, є принагідна співпраця, але основнішого зрушення льодовика взаємного недовір'я, а то й ворожнечі, ще немає.

Коли у вересневому числі нашого журналу за минулий рік автор цих рядків надрукував статтю про потребу українсько-польської співпраці, на неї м. ін. відгукнувся у польській лондонській газеті *Дзеннік польскі* за 6 січня ц. р. Юзеф Лободовський і назвав підхід автора "не найкращою метою". Лободовський м. ін. пише: "Я на сто відсотків згідний з інтенціями Мирослава Прокопа, я згідний також з його кінцевими висновками, але не можу погодитися зі способом розумування автора, бо побоююся, що це не дасть успіху". Чому? Бо, мовляв, мої сподівання на те, що обидві сторони готові до співпраці, є надто оптимістичні в світлі, зокрема, трагічних подій, які заіснували між українцями і поляками під час другої світової війни і в міжвоєнному періоді.

Звичайно, коли так думає Лободовський, людина, яка десятиріччями працює для ідеї українсько-польського порозуміння і яка рівночасно є видатним діячем не тільки польської, але й української культури, то з його опінією не можна не рахуватися. Кінець-кінцем своє суспільство він знає краще як ми. Правда, в тій же газеті виступив 30 січня ц. р. інший польський публіцист, Казімеж Трембіцький, який не погоджувався з песимізмом Лободовського і квестіонував методу взаємного каяття обох народів за минулі гріхи, як передумову співпраці. (Сам Лободовський такої передумови не ставив, він називав тільки згадані вище трагічні події і потребу відвертої дискусії про них).

А все ж таки, події в житті українського і польського народів, що сталися за останніх 30 років і геополітичні зміни на сході Європи, також в положенні Польщі і України, мали і мають великий і, думаю, корисний вплив на їхнє мислення, а вслід за тим на політичне концептування взаємин. Ось у червневому числі

”ЧИСТИЙ” БІЗНЕС ЧИ ПОЛІТИКА?

Анатоль Камінський

Від часу поїздки президента Ніксона у травні до Москви справи погіршилися. Наша влада стала нахабніша, бо вона відчуває, що завдяки відпруженню вона може ігнорувати публічну опінію на Заході, який вже не цікавиться становищем внутрішньої свободи думки в Радянському Союзі.

Андрій Сахаров

Москва хоче за всяку ціну забезпечити собі сферу впливів у Східній Європі, одержати згоду західних капіталістів на вдержання своїх колоній в цьому районі... щоб мати вільну руку для розправи з робітничою клясою і комуністами на власній території..., а також щоб здобути необхідну свободу для приготування війни і нападу на Народний Китай... Другорядною справою, хоч не без значення, є намагання рятувати банкрутство ревізійністичного господарства шляхом допущення ще ширшого, ніж дотепер, західного капіталу та одержання від Заходу нових кредитів і позичок. Москва виступає в цих міжкапіталістичних і міжімперіялістичних переторгах із виразно слабших позицій... Так вона мусіла поступитися і погодитися почати європейські розмови в справі зменшення збройних сил в Європі, всупереч своїй первісній настанові, на домагання Заходу... Це, напевно, не остання поступка і не остання капітуляція Москви перед вимогами США і західних країн. Просто західні капіталісти мають у цій розгрі сильніші карти ніж заборговані в них радянські імперіялісти...

(”Чому справді служить т. зв. Європейська конференція безпеки і співпраці”. *Червони штандар*, лютий 1973, орган прокитайської КП Польщі).

За грубу іронію неосмисленого покищо на Заході масштабу править той факт, що першою жертвою”економічного співісну-

самооборони. Коли з доручення Москви, сьогодні проти тих людей ведеться широкий наступ, то це означає, що, впоравшись часово з дисидентами, російські великодержавники відчують загрозу з цього боку. Але це вже є зудар з численнішими колами народу, з народом, чи взагалі з не-російськими народами, яким в ім'я утопійної концепції т. зв. злиття націй, а на ділі для прославлення могутності історичної російської імперії, відмовляють права на власну особовість, історію, культуру чи просто на існування.

Приборкавши часово дисидентський рух в Україні і СРСР взагалі, керівники КПРС змобілізували проти себе ширшу і глибшу народну стихію. Навіть рафіновані методи тоталітарної диктатури не вистачають для того, щоб таку стихію тривало втримувати в берегах. З історії відомо, що розбурханій народній силі ніяка тиранія не зуміла тривало протиставитись. А своєю політикою репресій проти не-росіян і постійного втручання в їхні внутрішні справи, таку силу російські великодержавники проти себе, безперечно, створюють і штовхають до дії.

польського журналу *Культура* Юліюш Мєрошевський інформує про чотири головні течії в мисленні польської еміграції у відношенні до польської східної політики, отже й у відношенні до України. Перша течія — це т. зв. ендеки, себто національно-демократична партія, віддавна відома з того, що вона сподівається на співпрацю Польщі з Росією, з повним нехтуванням долі не-російських народів СРСР. Друга течія т. зв. пілсудчиків, пов'язаних з теперішнім польським екзильним урядом у Лондоні, живе ще ідеєю т. зв. прометеїзму, в яку вкладається співпраця між самостійною Україною і Польщею, але рівночасно ті люди мріють про повернення до Польщі Львова і Вільни. Третю течію творять люди з того ж табору пілсудчиків, які проте говорять і пишуть, що зі Львова і Вільни треба полякам резигнувати, бо інакше не можна й мріяти про співпрацю з українцями і литовцями. Четверту течію репрезентують польські публіцисти і діячі згуртовані біля журналу *Культура*, отже і сам Мєрошевський, які віддавна пропонують своїм землякам визнати існуючий кордон між Україною і Польщею та на такій площині будувати співпрацю обох народів.

Такі погляди серед польської еміграції (а треба думати, що мислення поляків в самій Польщі також далеко не відбігає від еміграційної картини), не є вповні задовільні зі становища українських (я думаю, також польських) національних інтересів. Проте, 30 років тому таке зрізничкування поглядів серед поляків не було до подумання. Значить, час робить своє і розум в польському політичному мисленні поволі перемагає почування. Це безперечний поступ, хоч, — не треба себе дурити, — далеко ще не цілком задовільне становище. Його треба міняти на краще, і це повинні робити заінтересовані діячі обох народів. Лободовський, який, як згадано, розцінив мої думки про польсько-українські взаємини, як надто оптимістичні, рівночасно в тій же статті писав: "Добре сталося, що появилась стаття Мирослава Прокопа. Було б добре, якщо б цього роду статті стали правилом, а не винятком. Йдеться про те, щоб діалог був постійний, а не випадковий". Саме і про це йдеться. Факт, що на мою статтю в польській пресі був відгук, а ще більше факт, що питання українсько-польських взаємин порівняно часто дискутується в польській пресі в Лондоні, також з участю українців (Константин Зеленко), що там вже від років діє Українсько-Польське Товариство, що існує, хоч куца, але все ж таки співпраця між науковими і культурними установами

України і Польщі, — усе це спонукує думати, що збільшується серед обох народів коло людей, яких очі звернені в сучасне і майбутнє, а не тільки в минуле. В таких умовах хочеться поширити думку Лободовського про потребу діалогу і сказати: побільше дискусії, зв'язків і співпраці у різних ділянках життя наших народів на рідних землях і на еміграції!

Немає сумніву, що такий розвиток між обома народами впливатиме також на політику у відношенні до меншостей. Загально відомо, що права національної меншости далеко не забезпечені за тими українцями, які сьогодні живуть у Польщі. З другого боку і польська національна меншість не користується належних їй прав на Україні. (За даними перепису населення з 15 січня 1970 р., в УРСР жило 295 тис. поляків). Звичайно це діється не з вини українців. Тоді коли українці в УРСР мали ще вплив на політику у відношенні до меншостей, становище було інше. Ось так у шкільному році 1932/33 на усіх 21 791 шкіл в УРСР було українських 18 905, російських 1001, польських 656, єврейських 470, німецьких 451. (Дані з книжки М. И. Куличенко, *Национальные отношения в СССР и тенденции их развития*, Москва, 1972, стор. 348). Але це були часи, коли зберігалась ще якась частинна пристойність у національній політиці КПРС і коли ця політика не була ще наставлена на рейки тотальної русифікації усіх народів СРСР.

V

Вкінці питання єврейської меншости на Україні. За даними перепису з 1970 р., в УРСР жило 777 тис. євреїв. Зайво пояснювати, що, подібно, як у всьому Радянському Союзі, вони не користуються правами національної меншости. В УРСР немає єврейських шкіл, культурних установ, преси; кількість їхніх домів молитви постійно зменшується. Рівночасно, як каже цитований вже Клейнер, на Україні далі існує антисемітизм, що його "радянська влада навмисне розпалює" і він "знаходить на Україні дуже сприятливий ґрунт". Клейнер робить такі висновки:

Таким чином у євреїв створюється враження, що найстрашнішим їхнім ворогом є українці, а не російський великодержавний шовінізм. У випадку заворушень і політичного безладдя, знову почнуться погроми — частково стихійні, частково наслідком підбурювання з боку російських великодержавних сил. За таких умов євреї знову опиняться по боці російського імперіялізму.

Щоб до таких трагедій не допустити, Клейнер пропонує цілий ряд практичних заходів, з якими варто познайомитися кожному українцеві. При тому Клейнер робить наголос на утилітарному аспекті проблеми українсько-єврейських відносин; він доказує, що ліквідація ворожнечі і будівництво співпраці є в інтересі обох народів. Це, безперечно, правда. Доля євреїв на Україні — питання великої ваги для євреїв усього світу. З другого боку, те, як поставляться євреї на Україні до боротьби українського народу за незалежність і як до цього поставиться Ізраїль, як держава, та євреї в діаспорі — питання, безперечно дуже серйозне для усього українського народу.

Проте існує ще етично-моральний аспект проблеми нашого ставлення до меншостей, в даному випадку до єврейської меншости на Україні. Цей аспект чи не найбільш переконливо сформулював Святослав Караванський у своєму відомому зверненні до Голови Ради Національностей СРСР, в якому, розкриваючи дискримінацію євреїв у Радянському Союзі, він м. ін. писав, що "ставлення до єврейської національності — це той лякмусовий папірець, який засвідчує ступінь інтернаціональної свідомости даного суспільства". (Цитата з *Лихо з розуму*, Париж 1967, стор. 145). А Іван Дзюба поставив точку над і, коли у своєму виступі 29 вересня 1966 р., під час вшанування жертв гітлерівського злочину в Бабиному Ярі, сказав: "Як українцеві, мені соромно, що серед моєї нації — як і серед інших націй — є антисемітизм, є ті ганебні, негідні людськості явища, які зветься антисемітизмом". Рівночасно там же він давав практичну програму дії для українців і євреїв та вказівки, як будувати взаємини між обома народами, коли говорив: "Ми, українці, повинні у своєму середовищі боротися з будь-якими проявами антисемітизму, чи неповаги до єврея, нерозуміння єврейської проблеми. Ви, євреї, повинні у своєму середовищі боротися з тими, хто не поважає української людини, української культури, української мови, хто несправедливо вбачає в кожному українцеві прихованого антисеміта" (Там же, стор. 305-306).

Отож програма ясна: спільна боротьба українців і євреїв проти будь-яких виявів антисемітизму і українофобства, проповідування і здійснювання в житті справжнього, нефальшованого інтернаціоналізму у взаєминах між обома народами. Це категоричний імператив, що впливає не тільки з глибоких морально-етичних основ, але також відповідає практичним інтересам обох народів. В такому аспекті боротьба українського народу за державну самостійність — це не байдужа справа для

єврейської меншости на Україні. Не тільки українці, але й єврейська меншість на Україні мусіли б бути свідомі небезпеки, перед якою перестерігає Клейнер, себто провокації з боку великодержавних шовіністів, що хочуть впрягти євреїв до антиукраїнського воза. З другого боку, життєві питання єврейської меншости на Україні, себто її безперечно посилене тепер бажання зберегти свою культуру, традицію, релігію, мову, словом її прагнення далі бути євреями, чи знову, бажання частини євреїв повернутися на землю їхніх батьків, — це також справи, що повинні зустрітися з повним розумінням українського народу і мати його підтримку. А втім відомо, що саме посилена боротьба євреїв за їхню самобутність і бажання виїхати в Ізраїль використовується Москвою також на Україні для розпалювання антисемітських настроїв. З українського боку ці намагання мусіли б зустріти рішучий спротив.

× × ×

Подібно, як інші високі ідеали (національне і соціальне визволення, мир і ін.), керівники КПРС перетворили в обман велику ідею інтернаціоналізму. На місце дружби і мирної співпраці між рівними народами, вони сіють ворожнечу, цькують одних проти других, спритно використовують шовіністичні елементи російського народу та ренегатів з посеред не-росіян на те, щоб під контролею тримати не-російські народи, загарбавши водночас в російського народу його політичні права. Така гра Москви дуже небезпечна для України сьогодні і в майбутньому. Тому їй треба протиставити справжній, гуманний, нефальшований інтернаціоналізм, концепцію рівности, взаємного пошанування, концепцію державної незалежности народів СРСР і концепцію забезпечення повних прав меншостей.

В такому пляні нам треба викривати політику великодержавних шовіністів, вказувати на її шкідливість для інтересів усіх народів СРСР, шукати спільної мови і співпраці з тими народами, головно з усіми, з ким доля присудила нам жити в сусідстві, як і з тими, хто живе серед нашого народу. Рівночасно нам треба поборювати як ворогів України тих, хто, байдуже якої національности, відмовляє українському народові права на його власну державність. Проведення і проповідування такої виразної лінії поділу відкриває перед українською політикою можливість паралізувати політику "діли і пануй", що її послідовно веде Москва, і здобувати принаймні частинне розуміння в сусідів і меншостей України для її легітимних прагнень до незалежности.

АНЕКДОТИЧНА ТРАГЕДІЯ (ІІІ)

Ізраїль Клейнер

9. СПРАВИ ПОТОЧНІ

Одного разу Борис повів мене до ульпану—школи івриту. Це було перед Новим 1970 роком. Тоді в Києві існували три або чотири такі школи: більше не було викладачів. Школи були підпільні, або радше напівпідпільні. Справа в тому, що для приватного викладання в СРСР треба мати дозвіл від офіційних органів. Такого дозволу викладачі івриту не мали; отже, їхню викладацьку діяльність могли розглядати як незаконну. З іншого боку, вони не брали грошей за навчання, тому їх важко було звинуватити в приватному підприємстві. КГБ, певна річ, знало про ці школи, але не чіпало їх, не бажаючи розпалювати пристрастей. Адже про закриття ульпану негайно передали б за кордон, і неможливо було б знайти виправдання цього факту. До іноземної мови не можна причепити налічки "анти-радянська".

Група збиралася на квартирі молодого вчителя фізкультури, що подав документи на виїзд до Ізраїлю. Більшість учнів ульпану також подали документи або готували до подачі. Деякі вже встигли одержати відмову.

Ми з Борисом увійшли, коли всі вже зібралися. Їх було п'ятнадцятеро осіб, всім ще далеко до сорока років, три або чотири жінки. Обличчя вчительки наче осяяло мене світлом, його так і хотілося назвати чудовим. Ні, вона не була красунею, але обличчя було чудове, і тут важко ще щось додати. Усі називали її на івриті Мора, тобто вчителька.

З першого погляду ставало ясно, що публіка різноманітна, але атмосфера дружня. Борис сів близько до Мори і асистував їй, подаючи репліки і виправляючи помилки учнів. Я вже не вперше помітив, що він, зберігаючи зовнішню скромність, вмів і любив показувати, що він грає першу скрипку, і мав при цьому цілком природний вигляд. Він не знав івриту, не приховував цього (та й не міг би приховати), але, залишаючись унем, поводився, як учитель, і це нікого не дратувало й сприймалося як належне.

Коли б не сіпання плеча, шиї та обличчя, коли б не плутана часом мова та не положливі очі, він був би неперевершений. Проте, тоді я ще не надавав значення цим дрібницям.

Борис хотів, щоб я навчався в ульпані, але, прослухавши один урок, я зрозумів, що робота, родина, бесіди з людьми, поширення літератури, слухання радіо до пізньої ночі та ще й ульпан — це забагато для однієї людини.

Я вже не ходив до ульпану і зайнявся виключно пропагандою. Усе життя я не вмів приховувати своїх поглядів і всюди, де я працював, мене вважали за антирадянщика, але терпіли як доброго фахівця. Стукачі, які є в кожній установі, завжди виявляли до мене підвищену цікавість. Були випадки, коли хтось із них, хильнувши, погрожував мені в'язницею, але я завжди збував це жартами, іноді миролюбно, іноді трохи загрозово. Адже й у жарті можна схвати погрозу. Назагал, у стосунках зі стукачами я вивертався, як міг, і не думаю, що вони писали на мене аж занадто поважні доноси.

І тепер слухач нашого відділу Валера Басс почав обдаровувати мене своєю увагою. Його нещодавно підвищили до цього суспільно-корисного чину, і він тим дуже пишався. Два стукачі-ветерани, тезки-Толики, возревнували і влаштовували йому дрібні неприємності.

Валерій Басс, напівеврей-напівросіянин, — типовий продукт радянської системи. Кар'єрист і горлохват до мозку і костей, він тримався заповіді: "Головне — потрапити в течію". Це був його улюблений вираз. Він чудово виконував ролі негідника, що подає великі надії, догоджав начальству, був профспілковим активістом, відвідував всі збори та політзайняття, знав, де треба лизнути, а де — гавкнути, але головне, що створювало йому декорум максимальної льюальности й благонадійности перед тими, що трималися влади, — це футбол. Валера вперто й послідовно створював собі репутацію фанатичного і обізнаного "уболівальника", і це було надійною підвалиною його майбутньої кар'єри.

В СРСР футбол — це не лише популярна гра, це — один із найважливіших політичних і пропагандивних факторів. Хочеш мати вигляд радянської людини — "уболівай"! "Уболіваєш" — отже, не думаєш про політику; "уболіваєш" — отже, солідарний з партійним та господарським начальством, яке також усе чисто "уболіває", "уболіваєш" — отже, маєш спільну, цілком безпечну і нескінченну тему для розмови в будь-якому товаристві й на будь-якому рівні. Скільки я бачив літніх, хворих і обтяжених родиною

людей, які, аби мати добру репутацію в начальства або принаймні досидіти на своїй посаді до пенсії, демонстративно цікавилися футболом, читали в обідню перерву на очах у всіх газету "Футбол-хокей", підтримували розмови на футбольні теми (особливо охоче — з начальством), перемагаючи задишку, видиралися на трибуни стадіону і героїчно поборювали в собі огиду до п'яних "уболівальників", що їх оточували. Ой, бідні люди! О, Англіє, навіщо ти видумала цю гру? А втім, до чого тут Англія і сам футбол?

Валерове "уболівання" призводило до блискучих наслідків. Після кожного матчу, що відбувався в Києві, його викликали телефоном до начальника установи, далі — до головного інженера. Там з ним, як з експертом, довго обговорювали подробиці матчу й майбутні перспективи київського "Динамо". Футбол був таким важливим державним заходом, що для обговорення футбольних проблем цілком відкрито і навіть зухвало призначали частину робочого часу, не боячися, що це викличе осуд "нагорі".

Спробуй зачепити людину, котра по-простому і дружньо балакає з начальством та ще й, крім того, стукач! Певна річ, такій людині працювати не обов'язково. Валера майже й не працював, та й не вмів, але начальник відділу регулярно виводив йому щомісяця 105 відсотків виконання плану. За Валеру та подібних до нього працювали "негри", тобто люди, які не вміли байдикувати, за що їх, звичайно, вважали за дурнів. Я був одним із таких "негрів". З мене сміялися: "Мало тобі, що ти єврей, ще хочеш бути негром?" Але через це начальство мене не лише терпіло, а навіть непогано до мене ставилося. Та й взагалі таких "аполітичних" (читай — опозиціонерів) розвелось стільки, що якби всіх вигнати, то хто ж буде працювати? Як на лихо, вони завжди — найкращі працівники.

Отже, я по змозі займався пропагандою сіонізму, готував матір та батьків дружини до думки, що виїзд до Ізраїлю потрібний і неминучий, а час збігав. Це був час ще перед початком "алії", тобто масової еміграції до Ізраїлю. Був сімдесятий рік, усі кияни, що подали документи на виїзд, один за одним одержували відмови і заходилися методично писати скарги до вищих інстанцій. І якщо я був упевнений в конечності виїзду, то аж ніяк — у його неминучості.

У розмовах з людьми дедалі частіше заторкували питання про стосунки з так званими "демократами" та "націоналістами". Так умовно називали учасників загально демократич-

ного та українського національного рухів. Особливо розповсюджені були симпатії до "демократів", які користувалися незаперечною повагою. Значно менше симпатизували "націоналістам" через давню неприязнь між українцями та євреями. Мабуть, значно дипломатичніше було б сказати "між частиною українців і євреїв". На жаль, мій досвід каже, що ці "частини" на Україні наближаються якщо не до ста, то напевно до дев'яноста відсотків обох народів.

Жодних негативних почуттів до українців я не мав. Я міг неприязно ставитися до багатьох представників цієї нації, але не міг відчувати щось негативне до людини лише через те, що це — українець. Взагалі, я позбавлений тієї, певне, природної, людської здатності поширювати вади окремих осіб на всю групу, націю, расу або іншу спільноту, до якої ця особа належить. Мушу сказати, що найкраща, найчистіша, найсвятіша людина, котру я досі зустрічав, є українцем.

Мені також траплялися безліч негідників різних рас і націй, що, можливо, свідчить про цілковиту рівновартість всіх рас і народів.

Попри українсько-єврейську ворожнечу, дуже багато євреїв співчували українському національному рухові, розуміючи подібність наших інтересів. Проте, широко розповсюджений був скептицизм щодо перспектив цього руху. Із власного досвіду євреї знають, що будь-який вибух українських національних почуттів набирає форми величезного єврейського погрому.

Парадоксально, що багато українців за кордоном вперто відмовляються визнати факт єврейських погромів на Україні. "Якщо й були погроми, то їх робили росіяни", — кажуть вони. Одна шановна пані, за фахом історик (!), навіть заявила в пресі, що я ображаю український народ, коли кажу про погроми. Я не думаю, що заперечення фактів може піти будь-кому на користь. Щождо українського народу, який мріє про своє нове самостійне майбутнє, то він буде вимушений критично переглянути багато сторінок свого минулого. Не задля самокатування, а задля здобуття корисної науки. Хто не вміє вчитися на власних помилках, той взагалі ні на що не здатний.

Я вірю, що українці ще скажуть своє вагоме слово. Хоч би що про них казали, вони гідні кращої національної долі, ніж їм пропонують нинішні державці в СРСР і пропонували колишні урядовці старої Росії.

Останніх років створилася значна верства української інтелігенції, що має цілком інший погляд на проблеми України та українсько-єврейських взаємин. Якщо ці люди зможуть у

майбутньому опанувати розвиток подій, то це буде запорукою самостійності їхньої країни без погромів та грабунків і однією із найпрекрасніших несподіванок, що їх може подарувати нам історія.

Багато разів мої друзі й знайомі казали мені, що потрібно налагодити найтісніші зв'язки з усіма опозиціонерами і боротися разом. Я вважав такі погляди передчасними і необміркованими. Поперше, наша мета — виїзд до Ізраїлю, а не запровадження земного раю на території імперії. Подруге, наша співдружність з явно опозиційними рухами дала б владі привід знищити нас. Ми не були законспіровані, знищити нас було б легко, якби знайшлася хоч трохи правдоподібна підстава. Ось чому я вважав, що на цьому етапі досить взаємної симпатії та обмеженої співпраці лише в деяких галузях і в деяких випадках. Цей погляд я не вигадав сам, він досить поширений.

Той, хто вважає такий погляд вузьким або навіть аморальним, хай добре поміркує. Досі найактивніша участь євреїв у вдосконаленні Росії та України не принесла щастя ані народам цих країн, ані самим євреям. Чи не час надати східнім слов'янам можливість самотужки заходитися коло своєї долі? Можливо, маючи на кого надіятися або кого звинувачувати, вони спроможуться реально усвідомити свої проблеми та громадські обов'язки.

Євреї, ідьте до Ізраїлю! Залишіть східніх слов'ян віч-на-віч з їхнім Богом або їхньою пляшкою! (Я розумію, що було б блюзнірством написати "пляшку" з великої літери, але коли йдеться про Росію або Україну, то таке написання цілком виправдане).

У нас є багато справ удома, в Ізраїлі. Повернувшись на батьківщину, ми не лише вирішимо наші проблеми, а й допоможемо народам країн нашої діаспори самостійно вирішити їхні проблеми. Наші вдачі ледве чи сумісні, і вже час зважати на цей факт, замість того, щоб боротися проти нього.

■ У поточних справах проминула більша частина сімдесятого року. З'явилися чутки про арешти єврейських активістів то тут, то там... Чекали на арешти в Києві. Частина літератури довелося сховати якомога далі. Просвітку не було, і хотілося вигукнути слідом за великим українським поетом Шевченком:

І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки?

З усіх перипетій моєї агітаційної роботи найважча була агітація всередині моєї родини. Ніхто не знає, чого це було варте. Але до літа сімдесятого року я досяг результатів, що в масштабі моєї родини важили не менше, ніж досягнення Місяця — в масштабі всього людства. (Хай людство пробачить мені таке порівняння).

Мама сказала, що як ми з батьком ідемо, то й вона поїде, хоча ми... (Далі йшла докладна наша характеристика, що була, як я сподіваюся, не досить об'єктивна).

Теща цілком перейшла на мій бік і заходилася "обробляти" тестя. Але тесть був міцним горішком.

Проте, я був упевнений, що й остання фортеця впаде, але мене непокоїв виклик. ОВІР свавільно постановив, що виклик дійсний лише протягом року. Рік уже минав, а я через тестя не міг подати документів. Тоді я передав прохання надіслати мені новий виклик.

Влітку Борис, випромінюючи, як завжди, симпатію, сповістив, що поїде з родиною відпочивати до Криму, де буде нагода зустрітися з цікавими людьми. Він запросив і мене з сім'єю. На жаль, я вже використав річну відпустку, бо ще в травні одержав путівку до будинку відпочинку. Борис про це знав, отже, його запрошення було лише формальне. Понад місяць він у кожній розмові змальовував, як він поїде до Криму, і з надзвичайно поважним виглядом натякав, що там готують щось надзвичайне. Я знав, що кілька єврейських активістів з Києва також їдуть туди, а потім мені шепнули, що й з інших міст поїдуть.

За умов СРСР морське узбережжя в розпал курортного сезону — це єдине місце, де можуть зустрітися люди з різних міст, не викликаючи занадто великої підозри. Раптом Борис, ховаючи очі, заявив, що поїде відпочивати десь інде. Це мене вразило. Від цього моменту я почав пильніше до нього приглядатися і попросив дружину, щоб вона розпитала друзів Бориса, що вони про нього думають. Багато його друзів працювали у величезному Будинку проєктів, де працювала й моя жінка. Із моїх підозр посміялися і запевнили, що Борисові довіряють, як самим собі. Це мене заспокоїло, але не надовго.

Від кінця серпня ми почали готуватися до 29 вересня. Повідомляли людей, збирали гроші на вінки. У вересні п'ятьох осіб викликали до КГБ і попередили, що надалі не терпітимуть

таких зухвалих демонстрацій, як покладення шестикутного вінка. У Києві, мовляв, ще не було єврейського процесу, але він може відбутися. (Про процес Кочубієвського КГБ, очевидно, хотіло забути: не дуже вдалий був).

Я попередив усіх, кого міг. Своєрідно прореагували на це в одній знайомій мені компанії особи, яких я сам собі називав "довколадемократами". Ці люди мали якийсь там зв'язок із колами демократів, регулярно отримували самвидав, але обмежувалися обговоренням його і дуже пишалися, що перебувають "в опозиції". Уся їхня опозиційність полягала в засудженні у вузькому колі Кочетова та подібних до нього, а також у невпинній балаканині. Не знаю, яка користь може вийти з такої "опозиції". Алеж як вони любили (а деякі навіть і вміли) яскраво базікати! Уміння розмовляти вони культивували, фразу смакували, прикрашали модними слівцями іноземного походження. Фраза була кумиром і метою. Це нагадувало все ту жаму радянську "показуху", але на інший кшталт.

Як багато довкола кожного руху в СРСР таких базік! Проте, їм довіряють, вони дізнаються про таке, про що не всім слід знати. Серед них КГБ знаходить стукачів та свідків на процесах. З іншого боку, якщо вже такий прошарок вважає за краще набути слави "опозиціонерів", то це свідчить, що опозиція в СРСР набула могутньої сили, а опозиційні настрої стали навіть модою.

Вони не мали однотайної думки з більшості проблем. Зласне, їхньою плятформою була любов до мовного самозисловлювання і самозамилування. Спочатку вони беззастережно співчували сіонізму, бо це було модно. Потім один з них прийшов з новим віянням: великий російський народ та слов'янофільство. Усі із заздрістю його слухали, жалкуючи, що не вони перші дізналися про цю моду. Я зрозумів, що їхній сіонізм блискавично спаде. Виявляється, загадкова й богоносна російська душа мусить незабаром розгорнути свої золотоносні надра і подарувати цьому світові нову істину, нову цивілізацію та новий правопорядок. Тхнуло п'ятим райхом. (Бо право на звання четвертого райху заслужив, безперечно, Радянський Союз).

Пізніше я помітив, що аналогічні настрої поширені також серед російської еміграції.

Панове добродії, знову прошу мене не бити! Я аж ніяк не проти російського народу. Але спробуйте розглянути цю проблему з іншого погляду. (Широчінь поглядів завжди була

модною в російському товаристві, принаймні, це вважалося за добрий тон).

Чому відоме формулювання, що не може бути вільним народ, який пригноблює інші народи, стосується всіх, крім росіян? Можливо, російський народ, звільнивши інших, звільниться й сам? Ах, так, так, ви не пригноблюєте, ви лише несете допомогу, світло й цивілізацію! На жаль, точнісінько так казали всі імперіялісти.

А якщо спробувати здобути силу через велич духу, а не кулака? Мені здається, це — не погана ідея. Чи не так? Адже ми стоїмо над прірвою, і це сталося, значною мірою, через те зло, що його принесли в світ чотири сторіччя російського імперіялізму. Я впевнений, що лише ліквідація імперії та створення єдинонаціональної держави дозволить російському народові зосередитися на його внутрішніх нерозв'язаних питаннях, що їх так багато. Лише тоді світ забуде про ту ненависть або принаймні неприязнь, що її викликає майже повсюди слово "росіянин". І лише тоді по-справжньому засяє те справді велике, що вже дав і ще дасть світові російський народ своїм мистецтвом, літературою, наукою.

Ййбо, добру пораду я вам даю, панове. А тепер можете мене бити. На такий спосіб ви, як завжди, доведете свою рацію.

Мої "довколадемократи" дивилися на мене згори, бо я не належав до їхнього кола і не вправлявся в базіканні. А коли вони дізналися, що я активний сіоніст, то стали цуратися мене, як заразного. Я привітався з одним у метро, але він удав, що не знає мене. Очевидно, знайомство зі мною могло зіпсувати кар'єру. Ну що ж, це можна було розглядати як комплімент.

Мабуть, про цих людей не варто було писати, але базікання в СРСР набуло масштабів страшною хвороби, а постать базіки-"опозиціонера" занадто вже типова.

Уся ця компанія кисло поставилася до моєї пропозиції прийти 29 вересня до Яру. Проте, трое чи четверо з них прийшли, постояли боязко осторонь, а за півгодини зникли.

У Яру все виглядало приблизно так само, як минулого року, але були й відміни. На підході до Яру стояли вже дві персональні "Волги". Майже всі сексоти були не-євреї. Двоє нових "осіб" в імпортованих найлонових напівпальто на блискавках були активніші від торішньої "особи", сновигали майданчиком, розставляли своїх людей і поводитися відверто по-хазяйському. Фотограф, так само високий на зріст, як і торішній, але поставний і плечистий, працював методично й напружено. Зі

своїм клясичним обличчям він був би схожий на живу античну статую, але худоб'ячі очі й безмежно нахабна кагебівська посмішка зраджували в ньому падлюку не абияких масштабів.

Сексоти поводитися брутально, штовхалися і всією поведінкою намагалися показати, що присутність всіх не-сексотів тут небажана і небезпечна. Група агентів стала довкола Каменя майже суцільною стіною, заважаючи підійти до нього. Старенька з горщиком квітів попрохала, щоб її пропустили до Каменя, але сексоти не розступилися. Кілька чоловіків заступилися за стареньку. Після довгої та злісної суперечки сексоти розступилися, але один штовхнув стареньку і наступив їй на ногу. Старенька схлипувала і причитувала, агенти реготали.

Я пізнав одного з них. Кілька років тому мені довелося стояти у довгій черзі до роздягальні Київської обласної бібліотеки (імені КПРС, як її назвали). Перед вузівськими сесіями в бібліотеках величезний приплив людей, доводиться довго стояти в черзі, щоб здати пальто й одержати місце в читальній залі. Раптом якась нахабна поява розштовхала чергу, продерлася наперед і стала першою. Із черги його попрохали відійти і стати "в хвіст". Він відповів, що наукові працівники мають право йти поза чергою. Якийсь собі благовидий чоловік відказав, що ось він також науковий робітник, але стоїть у черзі.

— Усі тепер учені стали, розмовляти навчилися! — огризнувся мій сьогоднішній знайомець.

— Я можу показати посвідчення, що я науковий робітник! — образився благовидий дядечко.

— Якщо я тобі покажу моє посвідчення, ти впадеш! — гарконув мій "науковий робітник" і негайно вищірів горезвісну кагебівську посмішку.

Черга все зрозуміла й замовкла: із сексотами краще не зв'язуватися.

Сьогодні мій знайомий був у повному блиску. Очевидно, він був старший у групі перед Каменем і пнув безупинно демонструвати, що він не такий собі звичайний: часто віддавав накази, переставляв своїх людей, на щось вказував рукою, виходив із ряду і начальницьким поглядом оглядав усіх. Він був народжений для такої діяльності. Мабуть, він заочно закінчив якийсь юридичний або філософський факультет (а інакше пощо б він ходив до бібліотеки?) і як освічений товариш одержав підвищення. Працюючи в КГБ, дуже легко вступити до вузу і закінчити його: викладачі побоюються і виставляють відмінні оцінки за будь-яку відповідь.

Незабаром довкола Каменя утворилися два щільні кільця: внутрішнє — з агентів і зовнішнє — з усіх інших. Зовнішнє кільце було величезне, воно сягало за межі брукованого майданчика. Було порівняно тихо. Люди перекидалися словами чомусь півголосом. "Велике протистояння", — сказав хтось у натовпі.

Кілька кагебістів ходили навкруг зовнішнього кільця, придивляючись і зазираючи в обличчя. Один з них — кучерявий чорноволосий єврей з тонкими вусенятами — різко схопив за руку якусь жінку і потяг з натовпу. Жінка заверещала, її чоловік кинувся до вусатого і видер з його рук жінчину руку.

— Якщо вже хочете спровокувати сутички, то хоча жінок не чіпайте! — крикнув він до секота.

— Промовч, бля! — тихо, але загрозово відповів той.

— Я цього кагебіста знаю, його прізвище Ямпольський, — сказав мені Борис. Не знаю, чи це була правда.

З'явився молодий чоловік з вінком у руках. На вінку була стрічка з російським написом. Не пам'ятаю дослівно тексту напису, але там було слово "євреї". Зовнішнє кільце пропустило його. Я чекав, що секоти його затримають, але вони з несподіваною квапливістю розступилися, і він притулив вінк до Каменя. Це було не зовсім зрозуміле. Текст напису свідчив, що ця акція не інспірована КГБ.

Я продерся крізь натовп до цієї людини і придивився до його обличчя. Освітлення було тьмяне, і через це раніше я його погано розгледів. Тепер я зрозумів, чому вони його пропустили. Треба мати мужність, щоб зачепити людину з таким обличчям. Секоти не обдаровані мужністю. Він нагадав мені портрет ізраїльського національного героя Йосефа Трумпельдора, хоча риси обличчя цілком інші. Такі люди надаються лише на те, щоб чинити подвиги. Його важко змалювати словами, його треба бачити.

Кагебісти, отямившись, взяли три вінки з тих, що були покладені вдень під час офіційного мітингу (ясна річ, від колективу Кабельного заводу) і притулили їх поверх вінка, що його поклав "Трумпельдор". Тепер неможливо було прочитати напис зі згадкою про євреїв. "Трумпельдор" і ще кілька осіб запротестували, я їх підтримав, та марно. Коли б ми просто поставили "офіційні" вінки на їхні попередні місця, це, мабуть, призвело б до бійки та арештів. На це ми не наважилися.

На сходах, що вели до Каменя, почувся галас, суперечка. Крізь юрбу міліціонерів та сексотів сходами протискалися двоє чоловіків з вінком. Коли вони наблизилися, я побачив, що вінк

зім'ятий, а стрічки з написом на ньому нема. Чоловіки голосно сказали, що сексоти зірвали напис на івриті. Шерега коло Каменя не заважала покласти вінок без напису.

Із лісочка вийшли ще двоє з вінком. Напис знову був на івриті і його знову зірвали.

Я зрозумів, що головні події скінчилися. Кагебістам не пощастило спровокувати сутичок, а вінки були покладені, хоч і без написів.

Вибравшись із натовпу, я почав походжати навкруг, придивляючись до кагебістів, що стояли купками або поодиноці. Молодий сексот, незграбний з вигляду, підійшов до міліціонера, припав у нього і спитав з українською вимовою:

— Довго ещо ето будеть?

— Ещо до одинадцяти, не раньше, — з такою самою вимовою одказав міліціонер. Похнюпившись, вони запекло затягнулися своїми сигаретами.

Я помітив, що якийсь кагебіст вказує на мене пальцем трьом іншим. Негайно з'явився фотограф і спрямував на мене апарат. Розлютившись, я тицьнув дулю в об'єктив саме тоді, коли блиснув спалах. Фотограф брутально та довго вилаявся і почав клацати раз-у-раз, але я обернувся до нього спиною. Кілька сексотів загрозливо наблизилися до мене. Як кажуть, "дело пахло керосином".

Несподівано з натовпу вийшли четверо незнайомих мені чоловіків і стали поруч зі мною. Ще кілька осіб відокремились від юрби і наблизилися до нас. Сексоти зупинилися, постояли трохи і відійшли.

Було вже темно. Ми з батьком і ще кількома знайомими пішли додому. На сходах біля виходу з майданчика стояв фотограф. Батько підійшов до нього і сказав, усміхаючись:

— Ви нас фотографували, чи не можна завітати до вас додому і одержати картку?

— Дайте вашу адресу, я сам до вас завітаю, — люб'язно відповів фотограф.

— Навіщо вам турбуватися, краще я зайду до вас, — продовжував батько.

— Зайдіть до газети Київської військової округи, спитайте... він назвав прізвище, якого я не пам'ятаю.

Усю дорогу додому ми сміялися з батькової витівки та згадували подробиці сьгоднішніх подій. Батько за кілька днів зайшов до цієї газети, але йому відповіли, що людина з таким прізвищем там не працює. Звичайно, на це треба було чекати.

МІЖНАРОДНА ХРОНІКА

Р. К.

■ Пол Вол, репортер бостонської газети з міжнародною репутацією *Крисчен Саєнс Монітор*, опублікував 28 червня 1973 р. статтю "Чого Брежнев не сказав американському народові: радянські бар'єри далі існують". Головний бар'єр, на думку Вола, — це радянське твердження про "несумісність капіталізму і комуністичної ідеології". Брежнев заявив під час виступу в телевізії, що він хоче, щоб американці якнайдокладніше знали про радянський побут, але рух американських журналістів у Москві обмежений до радіуса у тридцять миль навколо столиці, і то тільки вибраними дорогами. "І як можуть американці довідатися про побут і мислення радянського сільського населення, — питає Вол, — коли колгоспникам не видаються паспорти, і вони не мають права перебувати в містах довше, ніж п'ять днів?" В Україні, яка хвалиться тим, що вона встановила повну соціальну справедливість, існують сотні виправно-трудових таборів. "Нації і національності нашої країни стали справді рівноправними, — сказав пан Брежнев американському народові. — Але щотижня арештують багатьох українців. Тисячі українців караються у трудових колоніях, де умови, за достовірними свідченнями колишніх в'язнів, такі ж brutальні й злиденні, як і за часів Сталіна. Грузини, литовці і багато інших національностей зазнають суворих адміністративних заходів", коментує американський журналіст.

■ Закиди в "ідеологічній підозрілості" не оминають литовських письменників і мистців. Атанас Баркаускас, перший секретар литовської компартії, опублікував статтю "Джерела надхнення" у журналах *Советская культура* і *Література ір менас* (27 січня 1973 року).

Вирахувавши "позитивні здобутки" литовської культури, Баркаускас широко розписався про її "негативні аспекти": "Бацилі націоналізму особливо приваблюють провінційних хвальків, місцевих "патріотів"; вони плодяться там, де існує ізоляціонізм, фальшива гордість, де культивується нігілізм і штучний песимізм... Ідеологи антирадянщини активно проголошують національну обмеженість і самотність литовської культури, так звану незалежність мистця від суспільства, партії, держави; вони намагаються продати мистцеві банальну національну сантиментальщину, намагаються відірвати литовську національну культуру від загального розвитку радянської соціалістичної культури..."

■ Брюссельський місячник французькою мовою *Права людини в СРСР*, орган Міжнародного комітету оборони прав людини в СРСР, помістив у числі 2-3 за нинішній рік дві статті, що стосуються українських справ. Перша коротко обговорює два пояснення — "націоналістичне" і "твердолінійне" — усунення Петра Шелеста з ЦК КПРС, потверджуючи таким чином інтерпретації цієї події в українській пресі. Друга стаття докладно переповідає зміст шостого випуску *Українського вісника*, який, за словами місячника, "серед видань самвидаву своєю важливістю займає місце подібне до *Хроніки текущих событий* у Москві.

■ Про "Продовження опору на Україні" пише червнєве число інформаційного бюлетена *Іст-Вест-Дайджест* (Східньо-західній Огляд), який розсилається членам британської Палати Громад. Непідписана стаття розглядає справу Івана Дзюби, особливо його книжку *Інтернаціоналізм чи русифікація?*, і есей Валентина Мороза *Серед снігів*.

■ *Інтернаціональний Соціалістичний Огляд*, орган троцькістської Соціалістичної Робітничої Партії, помістив у числі за липень-серпень рецензію на збірник Майкела Бравна, *Фермент на Україні*. Коротко переповівши історію України після 1654 року, автор рецензії, Наомі Аллен, зупиняється на справі групи українських юристів, очоленої Левком Лук'яненком, і на *Репортажі із заповідника імені Берії* Валентина Мороза. "Мороз пише з в'їдливою дотепністю, яка здирає останній тонкий шар ймовірності з цинічної жорстокости бюрократичного режиму" — пише Аллен. Рецензія кінчається такими заувагами:

"Чим різняться, після сорока з гаком років політичних процесів, виправно-трудоих таборів і свавільного поліційного придушення політичних свобод, справи, що задокументовані в цій книжці? Тим що — за словами Валентина Мороза — "на цей раз вони не канули в безвість. На превелике здивування кагебістів вперше за останні десятиріччя на Україні з'явилась *Громадська Думка*". Не зважаючи на жорстоке поведження з дисидентами в шістдесяті роки, неосталінському режимові не вдалося накинати українському населенню мир поразки. Від часу судів література самвидаву... значно поживалась; засновано регулярний журнал, *Український Вісник*, завдання якого сповіщати про опозиційний рух і переводити дискусію тактики і стратегії. Страх, який панував у всіх аспектах життя, значно послаб.... Україна, як і балтицькі держави, історично мала тісні географічні і культурні зв'язки з Європою, і вона особливо сприйнятлива на європейські впливи, правлячи в багато

дечому за приводний пас передачі ідей з Заходу на Схід. Масові рухи за демократизацію, що їх український народ бачив у Чехо-Словаччині і Польщі, служать за приклад і йому і всьому населенню Радянського Союзу в той час, коли їхній рух поступає вперед і ставить усе гостріший виклик бюрократичній монолітності в самому Радянському Союзі”.

■ У лондонському *Таймс-і* 21 травня появилася стаття Пітера Реддавея "В'язниця для непокірних українців". Реддавей, який часто пише в західній пресі про опозиційні рухи в СРСР, інформує читачів одної з найавторитетніших газет у світі про процеси Івана Світличного, Євгена Сверстюка і Надії Світличної.

■ Під заголовком "Ліквідуючи Шелестизм", лондонський часопис *Совст Аналіст* (Радянський Аналітик) опублікував 7 червня огляд режимних заходів проти "націоналізму" в периферійних республіках СРСР. Основну увагу приділено подіям на Україні (усунення Шелеста і прихід на його місце Щербицького), в Грузії (справа месхетів, які вимагають дозволу виїхати до Туреччини) і серед кримських татарів.

Стаття кінчається таким висновком: "Доля цих менших народів периферійна до національної проблеми в цілості. Але й по цьому можна бачити загальну неспроможність режиму примирити меншості і знайти політичну розв'язку для зростання національних почувань не-російських народів, яке зустрічається тепер серед мас, у культурному світі і у важливих секторах самої партії”.

До вельмишановних читачів і передплатників.

У попередньому числі з вини друкарні трапилася прикра помилка: замість стор. 106, на якій мала починатися стаття А. Камінського "Чистий бізнес чи політика?" надруковано вдруге стор. 114 з початком статті Р. Купчинського "Міжнародна хроніка". Просимо вибачення за цей недогляд і надсилаємо вкладену в це число окрему видруковану картку з стор. 105-106, яку можна вклеїти, витявши браковану картку.

Редакція

З ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ У СВІТІ

У дев'ятому числі неперіодичного англійського журналу *Modern Poetry in Translation* ("Сучасна поезія в перекладі") появилися поезії Івана Драча "Баляда про вдовиння", "Баляда ген", "Соняшний етюд", "Баляда про вузлики" і "Баляда про соняшник". Переклади здійснили Марк Пінчевський, Алан Сіллітой, Анатолій Біленко і Марко Царинник.

У Західній Німеччині вийшла в перекладі Ігоря Качуровського українською мовою доповідь *Нобелівська лекція з літератури* Олександра Солженіцина. Вважаючи, що художній переклад мусить передати не тільки зміст, а й форму оригіналу, перекладач пише, що він пробував відтворити українською мовою всі лексично-стилістичні особливості Солженіцина.

Слов'янський відділ Нью-Йоркської Публічної Бібліотеки влаштував у квітні виставку "Барди білоруської літератури", присвячену видатним письменникам Янці Купалі і Якубові Коласові. Експонати — перші видання, зібрані твори і переклади різними мовами — походять із слов'янської колекції Публічної Бібліотеки, яка є одною з найбагатших у США.

Видавництво Василян у Римі видало в серії "Українська духовна бібліотека" *Печерський патерик або праведні старої України* в перекладі сучасною українською мовою. Титульну сторінку до нього взято з видання *Патерика* з 1661 року. На зміст складаються розповіді про життя святих, зокрема про основника Печерського монастиря, святого Теодозія Печерського. Року 1931 Академія Наук УРСР видала була *Патерик* мовою оригіналу, але це видання стало раритетом.

У галерії Товариства професійних мистців Квебеку у Монреалі відбулася від 26 квітня до 12 травня виставка творів української художниці Адріани Лисак. Вона виставила одинадцять тривимірних композицій з пластичного скла і десять грав'юр на пластичному склі. У програмі *Говорить усе місто* франкомовна телевізійна станція К:10 демонструвала діяPOSITив творів з цієї виставки, а коментатор подавав біографічні дані про Адріану Лисак. Протягом місяця червня Лисак мала другу виставку графіки й рисунків у галерії "Лесоретія" у Монреалі.

На кіностудії "Мосфільм" готується для нового друку й прокату український фільм *Іван*, створений Олександром Довженком, випущений 1932 року київською кіностудією "Українфільм". Фільм має з'явитися на екрані у новому редакційному оформленні Юлії Солнцевої, дружини Олександра Довженка.

ЛИСТ ЛІГИ АВТОРІВ АМЕРИКИ ДО ПРАВЛІННЯ СПУ

Нью-Йорк. — Ліга Авторів Америки, Інк., що є національним об'єднанням американських письменників, переслала каблевою дорогою до Києва на адресу Правління Спілки Письменників України датовану днем 17 липня 1973 року телеграму такого змісту:

”Ліга Авторів Америки глибоко стурбована все новими повідомленнями про засуджування українських письменників на ув'язнення і важку працю в таборах суворого режиму. Як організація, що репрезентує американських письменників, ми наполягаємо, щоб Спілка Письменників в Україні добивалася улашкування для їхніх колег літераторів. Ув'язнення письменників або ж виключування їх із Спілки Письменників, членами якої вони мусять бути, щоб могли заробити на прожиття, є тим, що викликає огиду в американських письменників. Ми сподіваємося, що з огляду на обов'язуючий у всьому світі респект у відношенні до письменницької професії, ви виступите з клопотанням в справі Чорновола, Дзюби та інших ув'язнених письменників, щоб вони могли користуватися свободою писати так, як вони хочуть.”

Підписав цю телеграму Джером Вейдман, президент Ліги Авторів Америки. До правління цієї Ліги входять ще Елізабет Джейнвей, як віце-президент, Моріс Валенсі, як секретар і Джеролд Франк, як скарбник. Екзекутивним секретарем Ліги є Мілс Тен Ейк, мол.

КГБ ВИМУШУЄ ПОКАЯННЯ В І. ДЗЮБИ ТА І. СВІТЛИЧНОГО

Торонто. — Видаваний тут англійською мовою ”Бюлетень Комітету для оборони радянських політичних в'язнів” подав у своїм п'ятім випуску, що в той час, як цей випуск готувався до друку, його редакція одержала вістки про долю засуджених в березні і квітні цього року провідних українських інтелектуалістів — літературних критиків і публіцистів Івана Дзюби й Івана Світличного. Згідно з цими вістками, КГБ добивається з допомогою тиску й погроз від І. Дзюби та І. Світличного, щоб вони прилюдно відкликали свої погляди і засудили свою діяльність. Обидва із засуджених перебувають після закритих судів над ними далі в ув'язненні в київській в'язниці при вул. Короленка. КГБ примушує Світличного, щоб він написав чи підписав відкритого листа із засудженням його ”злочинної діяльності”; і від Дзюби, щоб той написав нову книжку, в якій були б заперечені зібрані ним факти і висловлені

ним твердження в його трактаті *Інтернаціоналізм чи русифікація?*, і щоб він також відкликав і засудив свої політичні погляди. Якщо б таку книжку Іван Дзюба написав, то вона буде опублікована великим тиражем для поширення і в УРСР і за кордоном. Минулого року органи КГБ вимусили були такі "покаяння" та "засудження" від заарештованих у той час внучки Івана Франка — мовознавця Зіновії Франко та поета Миколи Холодного. В цьому ж числі "Бюлетеню" вміщено заклик окремого створеного в Канаді "Комітету для оборони Івана Дзюби і Вячеслава Чорновола" з вимогою добиватися їх негайного звільнення.

МИКОЛА ЛУКАШ ПІД ЗАГРОЗОЮ ЗАПРОТОРЕННЯ У ПСИХІАТРИЧНУ ЛІКАРНЮ

Нью-Йорк (Пресова Служба ЗП УГВР). — Згідно з одержаними з України вітками, Миколі Лукашеві, найвидатнішому з українських перекладачів, авторові перекладів "Фавста", "Декамерона" й інших творів світової літератури на українську мову, загрожує запроторення до психіатричної лікарні внаслідок того, що він звернувся до урядових чинників з пропозицією піти в тюрму замість засудженого на 5 років літературного критика важко хворого Івана Дзюби. У своєму листі Микола Лукаш погодився відбутися також покарання, яке одержав Іван Дзюба. Незабаром після цього М. Лукаша звільнено з членства редакції журналу "Всесвіт" із загрозою, що його запроторять до психіатричної спецлікарні.

АРЕШТИ СЕРЕД СТУДЕНТІВ І ЗВІЛЬНЕННЯ З ПРАЦІ ПРОФЕСОРІВ ЛДУ

Нью-Йорк. (Пресова служба ЗП УГВР). — Згідно з вітками з України, в травні ц.р. органи КГБ арештували 9 студентів Львівського Державного Університету з факультетів історії, журналістики і медицини. Арештованих обвинувачували в тому, що буцімто вони поширювали написи і листівки в університеті з протестом проти русифікації, дискримінації української мови, історії та літератури.

У зв'язку з тим до Львова прибули дві комісії, одна з Києва, під проводом секретаря ЦК КПУ України Валентина Маланчука, друга з Москви. Маланчук — відповідальний в ЦК за справи ідеології — вимагав засуду студентів. На це не погодилися московські делегати, які доручили звільнити арештованих, вимагаючи рівночасно усунення з університету згаданих студентів і їхніх викладачів. Таким чином з праці в університеті звільнили сім професорів, а від інших вимагають покаяння заяв.

Арештовані студенти вели себе мужньо, а ті серед них, хто студював історію, обвинувачували владу в тому, що вона не дає їм доступу до історичних джерел, без чого не можна пізнати історичної

правди, в час коли студенти природничих наук можуть користуватися усіми надбаннями людської думки минулого.

Рівночасно наспіли інформації про те, що ще перед травнем ц. р. викинули з Львівського Університету 11 студентів української філології і двох студентів античної філології. Причиною тих репресій було те, що в університеті були поширені листівки з протестом проти заборони святкування Шевченківських роковин та окрема публікація п. н. "Поступ".

СПИСОК ЗВІЛЬНЕНИХ ПРОФЕСОРІВ І ВИКЛЮЧЕНИХ СТУДЕНТІВ ЛДУ

Нью-Йорк. — (Пресова служба ЗП УГВР). — В доповненні до поданих 9 серпня ц.р. повідомлень, з України одержано список звільнених з праці у Львівському Державному Університеті ім. І. Франка професорів та усунених із нього студентів, у зв'язку з перебуванням у Львові в травні 1973 р. двох режимних комісій — однієї з Києва під проводом секретаря ЦК КПУ Валентина Маланчука і другої з Москви. Згідно з одержаними вістками з праці були звільнені, між іншими, такі професори й викладачі:

Ірина Гузар, народжена 1905 р., доктор філологічних наук, доцент, авторка шкільних підручників для навчання німецької мови й викладач граматики тієї ж мови у Львівському Університеті з 1940 р.

Йосип Кобів, нар. 1910 р. кандидат філологічних наук, доцент ЛДУ з 1945 р., керівник катедри латинської мови, редактор неперіодичних збірників "Питання клясичної філології" та автор багатьох праць. Звільнений із праці під претекстом, що під час гітлерівської окупації був головою клубу шахістів у Львові.

Олександр Гуць, викладач фізичного факультету, звільнений із праці під претекстом знайомства з засудженими М. Осадчим, В. Чорноволем та іншими.

Любомира Попадюк, викладач німецької мови, звільнена під таким же претекстом, як О. Гуць. Син її Зорян був арештований в 1972 р.

Теоктист Пачовський, нар. 1907 р., літературознавець, кандидат філологічних наук, доцент ЛДУ, автор багатьох праць з історії української і польської літератури. Звільнений із праці під претекстом, що його батько був священиком. У Львівському Університеті працював з часу закінчення студій в 1933 р.

Ганна Ластовецька, нар. 1923 р., кандидат філологічних наук, викладач польської мови при кафедрі слов'янської філології з 1954 р., авторка багатьох праць, у тому числі також з історії чеської мови.

Худаш, доцент, викладач психології.

Серед студентів, арештованих і потім виключених з університету у зв'язку з появою на університеті самвидавного журналу "Поступ" і поширюванням листівок з протестом проти заборони святкування

пам'яті Т. Шевченка в університеті названі, між іншим, такі прізвища: Василь Ганущак, Володимир Удовиченко, Богдан Рокицький, Володимир Яворський, Галина Яремич, Валя Корнійчук — усе студенти української філології, та Леонід Філонов, Іван Сварник, Володимир Козовик, Маріян Долневський, Ігор Петрина — студенти факультетів історичних наук і журналістики.

ЗАГОСТРЕННЯ РЕЖИМУ У ВИПРАВНО-ТРУДОВИХ ТАБОРАХ У СРСР

Нью-Йорк (Пресова Служба ЗП УГВР). — Згідно з одержаними з достовірних джерел вістками, останньо дуже погіршилося становище українських політичних в'язнів, засуджених і запроторених у виправно-трудова, тобто концентраційні табори. Тюремний режим помітно загострено, збільшуючи час і вимоги примусової праці і зменшуючи харчові приділи для в'язнів. Більшість із засуджених минулого й цього року українських культурних діячів перебувають сьогодні у Мордовських таборах і у Владімірській тюрмі. В цій тюрмі перебуває, між іншими, Валентин Мороз, здоров'я якого останнім часом дуже погіршало. Засуджений на 9 років ув'язнення поет Ігор Калинець перебуває відокремлено від інших в одному із Пермських концтаборів. Запроторений у психіатричну тюрму у Дніпропетровському лікар і поет Микола Плахотнюк залишається й далі там у дуже поганих умовах. Засуджені вже літературні критики і публіцисти Іван Дзюба та Іван Світличний перебувають ще в тюрмі при вулиці Короленка в Києві. Органи КГБ вимушують від Івана Дзюби, щоб він заперечив свої погляди і засудив їх у спеціально написаному для цього памфлеті, що мав би називатися "Третього шляху не дано".

ТРАВНЕВА ШЕВЧЕНКІВСЬКА МАНІФЕСТАЦІЯ В КИЄВІ

Нью-Йорк. (Пресова служба ЗП УГВР). — З достовірних джерел одержано інформації, що в дні 22 травня цього року відбулася в Києві біля пам'ятника Т. Шевченкові демонстрація для вшанування пам'яті Т. Шевченка в роковини перенесення його тіла з Петербургу до Канева. Як і минулими роками, біля пам'ятника збиралися гуртами українці, голов-но молодь, дехто клав квіти й вінки під пам'ятником, співали "Заповіт" й інші пісні. Міліція розганяла людей, але нікого не арештувала. Офіцери КГБ в цивільних одягах стояли поблизу пам'ятника й фотографували тих, хто складав вінки.

Зміст

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

- 3 *Юрій Тарнавський*. Поворот додому.
 5 *Михайло Нечитайло-Андрієнко*. Нез'ясована справа.
 18 *Гриней Верес*. Вірші з іронічним прикусом.
 23 *Аркадія Оленьська-Петришин*. Дещо про творчий шлях Пабльо Пікассо.
 27 *Олександра Черненко*. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст (IV).

КІНО І ТЕАТР

- 49 *Марко Царинник*. Плянетне видиво: Мітотворче світовідчування Олександра Довженка (I).
 68 *Остан Тарнавський*. "Гамлет" на українській сцені.

НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 95 *Мирослав Прокоп*. Україна, її сусіди й меншості.
 109 *Ізраїль Клейнер*. Анекдотична трагедія (III).
 120 Міжнародна хроніка.
 123 З життя українців у світі.
 124 ОГЛЯДИ, НОТАТКИ

Адреси наших представників

Австралія: „Library & Book Supply“
16 a Prospect Street
Glenroy, Vic. — 3046

Аргентина: Cooperativa de Credito
„Renacimiento“
(para „Suchasnist“)
Maza 144
Buenos Aires

**Велико-
британія:** Mr. S. Wasylo
4, The Hollows
Silverdale, Wilford
Nottingham

Канада: I. Eliashevsky
118 Medland St.
Toronto 165, Ont.

США: G. Lopatynski
875 West End Ave.
Apt. 14 B
New York, N. Y. 10025

Швейцарія: Dr. Roman Prokop
alte Landstrasse 22
8803 Rüschtikon

Швеція: Kurylo Harbar
Box 62
Huddinge

Передплати з усіх інших країн
просимо надсилати безпосередньо
на адресу видавництва.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ місячника «СУЧАСНІСТЬ»

на 1973 рік

одно число: річно:

Австралія	0.90	9.— дол.
Австрія	26.—	260.— шил.
Англія	0.40	4.— фун.
Аргентина	1.80	18.— пез.
Бельгія	55.—	550.— бфр.
Бразилія	1.80	18.— н. круз.
Венесуеля	1.50	15.— ам. дол.
Голляндія	4.—	40.— гул.
Канада	1.50	15.— к. дол.
Німеччина	4.—	40.— нм
США	1.50	15.— ам. дол.
Франція	6.—	60.— ффр.
Швейцарія	4.80	48.— шфр.

Додаткові кошти пересилання
нашого журналу летунською
поштою до Канади і США
становлять 8.— дол. річно.

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників
і кольпортерів, які висилають чеки прямо на нашу адресу,
виготовляти їх обов'язково на *Ukrainische Gesellschaft für Aus-
landsstudien e. V.*

Чеки, виготовлені на «Сучасність» чи на окремі прізвища
працівників нашого вид-ва, утруднюють і деколи унеможли-
вляють їхню реалізацію.

Адреси для влат:

*Ukrainische Gesellschaft
für Auslandsstudien e. V.*
8 München 2, Karlsplatz 8/III
Bankkonto: Deutsche Bank A. G.
8 München 2, Promenadeplatz
Kto Nr.: 22/20457
Postscheckkonto: PSchA München
Kto Nr.: 22278-809

УВАГА! НОВИНА!

У нашому видавництві тількишо вийшла друком книга

АВРААМА ШИФРІНА
ЧЕТВЕРТИЙ ВИМІР

Автор книги, визначний жидівський політичний діяч, перебув 10 років у тюрмах і концтаборах СРСР.

А. Шифрін відомий як широкий приятель українців. Під час своїх недавніх виступів на політичних вічах, демонстраціях, у пресі, радіо й телебаченні Канади й США, він виявився невтомним борцем за звільнення не тільки жидівських, а й усіх інших політв'язнів у СРСР. Особливе значення мають його дводенні свідчення перед Сенатською комісією США у Вашингтоні, які він закінчив словами:

"Я хочу пригадати вам наш обов'язок супроти поневолених. Вони потребують нашої допомоги. Ми можемо допомогти їм, виявляючи факти і висловлюючи наше обурення. Помагаючи їм, ми також помагаємо собі."

Книга *Четвертий вимір*, яку в перекладі з російського оригіналу віддаємо українському читачеві, це документарні спомини автора з його перебування в кількох спецтюрмах і концтаборах СРСР. А. Шифрін відтворює безпосередньо життя і побут в'язнів, рабську систему праці, садизм начальства, масові страйки ув'язнених, спроби втечі, дружбу з українськими політв'язнями, як і реакцію в'язнів на байдужість світової опінії до їхньої долі. Одночасно книга написана з не абияким літературним хистом і читається із справжньою цікавістю.

Для українського читача книга цікава ще й тим, що вона подає додаткові інформації про українських каторжан, як ось Верховний Архієпископ Йосиф Сліпий, Катря Зарицька, Михайло Сорока, Юрій Шухевич, Володимир Горбовий та інші.

Український переклад — це перша публікація книги. Російською мовою вона появиться в іншому видавництві. Тепер перекладають її також на інші мови.

У книзі фотографії політв'язнів і мапи розміщення концтаборів. Книга має 432 сторінки. Ціна: — 7.95 дол.

Наклад обмежений. Замовлення просимо надсилати на адресу в-ва і наших представників.